

**Joshua Neustein**  
**Reuven Israel**  
**In Conversation**

**Joshua Neustein  
Reuven Israel  
In Conversation**

Design and production: Noa Dolberg

Editor: Adi Puterman

We would like to thank the following people:  
Shuki Mairovich who translated many sections of the conversation. Drorit Gur-Arie, Noa Leshem, Miriam Laufer, Ory Dessau, Avital Burg and Alina Dekel for their help with the translation. To Michal Sahar for her generosity. Appreciation to Neta Segal, Ohad Regev, Catherine Goetschel, Andrea and Alexander Neustein.

This book is published in conjunction with the exhibition

"Paper Weight" at Braverman Gallery, Tel Aviv, 2014

Curator: Adi Gura

© Joshua Neustein and Reuven Israel, 2014

[www.paperweightartpress.com](http://www.paperweightartpress.com)

**Joshua Neustein**

**Reuven Israel**

**In Conversation**



## Take 1 - Paper

**Joshua Neustein:** People want to watch dancers dance, hear musicians play, see artists' art, read writers texts. So as the old saying goes "when writers dance, or artists speak, people go to piss". So how to tear away from this authoritarian silence. I recall the line from Avot Yeshurun "We're trying to tell something to each other. Trying to confess. The frustration enters right away".

**Reuven Israel:** Joshua, if as you say, no one will want to read what we put on the written page, then maybe they will find more to read between the lines... It can be a bit embarrassing to read our own interviews after a few years. In any case is this an interview? If so, who is interviewing whom?

**JN:** You're so careful Reuven, these are not the Oslo agreements. OK you make a good distinction. This will not to be an interview. It will be a dance, or a game of cat's cradle.

**RI:** Or a struggle for one's sanity... Where shall we start?

**JN:** Maybe we should start with, what George Kubler called "the point of entry" both personal and artistic. Personally when did we meet? Was it at the exhibition "Flat" curated by Gilad Meltzer on Salame Street? I remember encountering the floor piece, big alternating black and white stripes, very bold. I liked it immediately, it resonated with images of the street and the sports field and to art historical issues. I asked Meltzer "Who is this artist? I want to meet him?"

**RI:** Yes that was the first time we met. A few months later I was in New York and you invited me to visit you in your studio. I think we've been talking about showing together since then.

**JN:** That's seven years ago. Shit.

**RI:** About the work you mentioned, it was a piece that I did as a student in my second year at Bezalel Academy that resurfaced in that exhibition. I think that in a way I was trying to take abstract painting and put it on the floor.

**JN:** I can't recall if the stripes were painted directly on the floor or if they were applied to a material like linoleum, which you laid on the floor. There are so many tensions and dependencies between the marking and the material you marked. How did the stripes meet the floor? As for painting versus sculpture - this is still a lingering issue for you, and for me as well. Perhaps that is one the overlaps in our practices.

**RI:** It was actually one of my first experiments with MDF and spray painting. Each stripe is a separate board, it's a bit like shelves placed on the floor one touching the other. One of the questions I was asking myself was "what is the minimum height for something to turn into a sculpture?"

**JN:** That certainly was what drew me to your work and I felt a common sensibility. How displacing an object changed its category. Is an object on the wall a painting and on the floor a sculpture? This was a rhetorical but fertile question. You and I were like parenthesis to an era, I the opening parenthesis 40 years ago and you the closing parenthesis on that era.

**RI:** It was an exhibition of Minimalist and Post Minimalist Israeli

Art and I always thought of you more of a Conceptual artist.

JN: Gilad Meltzer curated the "Flat" exhibition. He is smart, curious and courageous, underestimated in the scene. I liked him, but as curator he was overly concerned with giving the show an historical category. It makes too much or not enough of a statement to call me Minimal, Post Minimal, Conceptual. Hard ass Conceptual Art grew out of Minimal Art. Making indexical images was a crucial aspect of the practice. It was not like chapters in an art history book or stations on a bus ride. The title just puts a caption on the production.

RI: You deal a lot with formal questions in your work. If I remember correctly in that exhibition you showed erased drawings, with all the erasure rubbings kept inside the frame with the drawing. Also I recall a torn drawing where the tear made up the composition.

JN: Yeah, in the "Flat" exhibition, that Reductivist lean exhibition - so rare in Israel - I showed a few works. "7 Strips from One Sheet", was a 2.5x4 meter sheet of paper sprayed with black acrylic on one side and left bare white on the other, then torn into striations or graduated strips that were placed one on top of the other. The second work was a complicated matriarchal torn colored drawing, that was an intellectual cul-de-sac. The third work was an erased drawing. Erased Drawings are part of my repertoire. Erasure does not really obliterate, it merely fades the graphite markings and makes it look like something remembered from the past.

The idea of drawing as self-presentation; the act of the drawing as a self-presenting-act drains it of vitality into a weaker state. It invites discursive scrims, Mise-en scène. Drawing and un-drawing like undressing "the object of your desire".

RI: So if I got you right and the drawing is the presentation of oneself, then in the act of erasure you strip yourself off from the

drawing to reveal the image?

JN: Yes there is that body aspect, the artist takes his body with him. In the Erased Drawings, the word "erasure" implies obliteration or expunging, but in these drawings the particular image comes into being via erasure, then they have the embedded contradiction with language. Consequently any magic that can be extruded from them is "getting it" like aha! These are proximate visions and examples of ideas worked out decades before me by Wittgenstein.

In olden days painting and sculpture meant the acquisition of skills and techniques, like how to mix color, make the image or the object and understanding how to mediate materials. Today, art is more complicated, any action has a subtext that asks what is the situation, the sociology, the philosophy behind any intention or action. A conscious economy of checkpoints, it's like passing security at airports.

RI: You mentioned magic, as I see it the word magic can refer to two very different things. The first is shamanistic, believing that certain people animals or objects possess supernatural powers. The second is acts of magic which are actually elaborated acts of deception like a magician's performance. You know that you are being fooled, you just don't see how. While one hand of the magician is drawing your attention the other hand is busy doing the trick, concealed behind his back.

JN: Along these extensions and projection there is the act of disappearance. Your obsessive working on the image, also disappears you. But we disappear like Bedouins in order to reappear again in another place.

RI: Yes we both erase ourselves in different ways from our work, but you hang on to the action. What is the importance of keeping



all the leftovers from the act of erasing? It looks a bit like a crime scene with the evidence gathered and kept for further investigation.

JN: That is a neat format. A "crime scene", yeah, I like that! It is a scene of voracious activity with the past and future and surroundings antagonized. Images that offer themselves into one's hands. The paper/graphite rubber detritus are placed in little glassine bags and hung on the drawing as a prime product, central to these drawings. It is evidence of an index... a footprint in the path. The act of gathering the crumbs left by the erasure, depositing them in a glassine envelope, much like evidence, attaching them to partially erased drawings completes an equation. Keeping the leftovers is what the whole drawing is about. The leftovers are the subject of the drawing.

RI: Also in other cases you keep the evidence of the action that created your drawing as part of the final work itself, like in the case of the "Polish Forest" series (which is one of my personal favorites). In the "Polish Forests" the pulp from scraping the paper is left in the frame, a bit like snowflakes on a windowsill.

JN: Well that adds a function to the frame, right? But why is the "Polish Forest" one of your favorites? Because it reminds you of snowflakes on a window sill? Nostalgia for the Galut?

How does Avot Yeshurun put it in his poem "Jaffa by her body haunts the town of Krasnostav, flayed from her Flesh": "The birthplace of life is childhood. And these cold days are a goodbye with a slam of the door... I rose, and took, and walked and left. I made a town. I demolished Krasnostav. I demolished the town and I demolished my father."

RI: I first saw them in a catalog you gave me, and immediately liked them. These were just images of the scraped surface of the white

papers. Only when I saw them "live" at your exhibition "Drawing in the Margins" at the Israel Museum did I notice the pulp in the frames. For example in the drawing titled "Trinity", you took a horizontal sheet of white cotton paper and using metal brushes you scraped three wide vertical stripes, the width of the brush, from top to bottom. Then you collected all the pulp that fell off while scraping and put it into the frame with the drawing.

I found them interesting not because of the pulp but because they are tactile in a sculptural way, the drawings happened by you sculpting into the surface, it's as if you managed to create a relief by scraping paper.

I also think that in these works you managed to create work that is conceptual, formal and political at the same time and in a very convincing way.

JN: (Smile and pause)... There you see we both cross over from 2D to 3D and vice versa. You work on your surfaces in a pictorial fashion, more than on the weight and mass of the sculpture. I work more on movement, process and evidence of performance and I'm dismissive of my surfaces.

RI: It's true I do work on my sculpture surfaces in a pictorial fashion. Many times even the shapes themselves are determined by how I wish them to "take" the coat of paint. In most cases each color is a separate piece that I later assemble with other parts to create the final sculptural work.

JN: Wow, that is a surprise and superb. You paint the sculpture before putting it together. I have so many questions about the process and the technique. So the process is not carving... juxtapositions, and the construction is not building a sculpture, but fitting the parts together that are prefab.

**RI:** They are fabricated as different parts that are fitted together many times during the process before individually painted. After a while I started also doing the opposite; making one piece look as if it were assembled from many different parts. So if something looks like it's one piece with a few colors then its probably made of separate parts put together and if something looks like it is made of a lot of different parts it can really be one piece, or much less pieces than it seems.

**JN:** These components preclude any hurried decisions on the subject. Like the editing film rushes to create a narrative. As you spend a lot of time together with the object of your labor and get to know every angle, the experience you induce attaches a physical identification and distillation, and constructs disparate facets and a kind of cubism. I may return to these ideas again later.

**RI:** The fact that in many cases my sculptures are assembled from different parts causes a situation, that in a way, I see the piece for the first time only when I put all the parts together after painting them. That moment is very strange to me. I have a very strong sense of detachment from the thing I was working on for so long. It is new to me like a stranger that I never really saw before that very moment.

**JN:** How do you make the sculpture seamless when you combine the different parts?

**RI:** Parts do often need to slide one into the other and fit perfectly, but this sounds more complicated than it actually is. In many ways it is just like building a chest of drawers, that each drawer needs to fit into a designated space.

The sculptures are actually not seamless at all, they just appear to be so at first sight. They also sometimes appear to be straight or round, plastic or metal and industrially fabricated.

**JN:** I don't have Texte zur Kunst statements to hurl your way! But I know criticality analysis locates itself in a recognizable way. Rather than braid self-congratulations. Good analysis creates terminology that is both curious, specific and contextualizes the sculpture. Your sculptures are "desiring machines" if we are to use a Deleuzian term. And the time you spend on them, or more precisely with them, generates a delirium which in time becomes automatism. The experience of making your sculpture is what psychiatry calls "a fixation".

**RI:** OK, I might accept that there is a level of "a fixation" in the process I go through, what about you? Is your work just a result of analytic thought? What keeps you going back to paper time after time and for so many years? What is your infatuation with investigating possibilities in paper? You even had your first museum retrospective at the Tel Aviv museum around the topic of paper.

**JN:** I have a passion for a material but not obsession for completing a particular piece.

The most exciting life experience that relates to my drawings and "Torn Paper" works was the time I spent in a paper mill and learned how paper is fabricated. I visited the paper mill in Hadera about 40 years ago. It was amazing. I saw how paper happens. One of the greatest impacts on my life. To look at paper from the bottom up was a paradigm shift in my own art making. Although my practice had started ten years before the theory caught up in the industrial mill. The paper making machine was a kilometer long and two stories high. Three kinds of fibers were used to fabricate different kinds of paper. Pulp from deciduous woods like Birch and Eucalyptus makes softer, weaker paper, newsprint, tissues. Conifers like pine, cedars, firs, and cypresses make stronger paper, and the third source, the one that artists use, is fine papers from cloth... But my interest was in the industrial aspect.

Tons of wood chips are fed through rotating disks and get ground, then bathed in water and acid in huge vats, to be mashed into a sludge; further down the journey of hundreds of meters, the sludge becomes a kind of puree, called pulp, which is cooked and bleached, then heat dried in vast conveyer belt pools, or heating hangars. When the pulp is dry it resembles my scraped "Polish Forest" pulp, like snow.

Pulp preparation was equally monumental, like mechanizing a volcano. It involved Disintegration. Deflaking. Refining. Mixing of different additives. All this happened on giant conveyor belts as big as highways. The pulp was led through drums and baths in huge pools. It looked like the creation of the world, the foundation of a new aesthetic.

**RI:** That sounds amazing. It's a completely different way of seeing paper, you are really aware of paper being made from other things. For most people paper is the material itself. Of course we know that trees are cut down to manufacture paper, but when we use paper we don't think of that or of the complex process that it goes through on the way to become paper.

You are really using paper to explore the boundaries of what drawing is. In your "Carbon Copy Drawing" you use paper to sculpt, by poking tearing and cutting into paper to create the drawings. In this case it's layers of paper one on the other. Like in the work "Inclined Carbon Tip" you cut through layers of different papers to get to an image. What causes the different colors in this work? How does the pink tip happen? I thought that carbon paper is black or gray.

**JN:** No, I never think of my drawings as sculpture. Drawing is a completely contemporary idea. Sculpture is a different mindset. My drawings do not deal with sculptural problems nor do they come up with sculptural solutions. The carbon copy drawings always operate within a given drawing definition. What do I mean by the given drawing definition? I mean an elastic a priori understanding of

the word drawing. The Wikipedia offers the definition: "Drawing is often exploratory, with considerable emphasis on observation, problem solving. Drawing is also regularly used in preparation for a painting." That is its most degraded definition. Drawings are also called Studies, Drawings in the Expanded Field definition escape paper and line and bodies forth a mass. There are striated masses and dense masses. The "Carbon Drawings" are striated masses.

Onion skin is a thin, light-weight, translucent paper. It was used before Xerox to duplicate documents. For typing duplicates on a typewriter, for archiving, where low bulk was important, or for postal correspondence. The onion skin papers were typically white, pink or canary yellow colored. The Carbon sheet Letter size is grease black, soot and oil, on one side, and a marbled grey on the other side. The patterns of the marbled grey vary from time to time and from brand to brand. Once I gather my several sets of copy papers I do not add or throw away any part in the process of making the drawing; i.e. the copy papers were fabricated with one sheet of carbon and one sheet of onion skin paper attached to it. Like, two sheets attached by an ochre tissue strip.

**RI:** These carbon papers were used in a way as means to create a backup for information. In the work you make us look at their qualities as a thing and not at their use as a tool. What information are they trying to save?

**JN:** The "Carbon Copy" materials are readymades or found objects in the Duchampian tradition. I don't choose the size or color format, so they are "enhanced readymades". The tactics I apply is to scrape, cut, tear, fold, roll, gouge. To make a form which relates to either a project that I am involved with or a comment on art history.

**RI:** Did you start working with carbon copy paper when they were still in use for practical reasons or only after they lost their

usefulness and computers started to document, save and duplicate archival information?

JN: I started when Xerox was just coming in and I could imagine this carbon copy technology being made redundant...

RI: So in a way you use them to backup or preserve the information of their own selves.

JN: I guess that is true...

RI: There is something different in your works that are on plastic sheets. They are actually the leftovers from a previous action. The results of spray-painting - since removed - objects. But in these cases the evidence is presented as an independent piece and is not presented as one with the work that it was used as part of its process. Like in the large-scale work, "Big Little Doll House", that was hanging at the entrance to your show "Boss" at Untitled NY gallery a year ago. Its colors seem identical to some of the colors of the other works that were in the show.

JN: My dealers Joel and Carol chose that drop cloth from many other drop cloths. They may have had in mind the color resonance to the other works.

RI: Was the drop cloth (plastic sheet) on show at Untitled NY created by doubling as a work in progress and as protective means to the studios floor while painting other works for the show?

JN: That would have been a great idea but it's not how the show was put together. I wish I had done that... Hmm I will do that in my next show... hahaha.

**RI:** But still do you have a planned strategy or you just like the way these plastic sheets looked after using them for practical reasons? How much in these works is planned in advance and how much is left to chance?

**JN:** When I make a new piece, and I suspect this is true of your work, or Mairovich, Pollock, de Kooning or Kupferman, the first gesture might be spontaneous, the second brush stroke is already a hostage to taste, history and design.

I like the drop cloths because of the fact of their previous use and their memory of what went on in the studio, not merely because of the way they look. Here again they are "enhanced readymades". Do you know the favorite word of Derrida "aporia"? It means an irresolvable internal contradiction or logical disjunction in a text, argument, theory or for that matter art and particularly style. "Aporia" is a figure of speech in which the speaker is in doubt about the question. An insoluble contradiction between the text and the visual plastic image situation.

**RI:** I went recently to a concert that combined recordings by Chris Watson. The first part was sitting in the dark listening to a recording he made of the jungle floor in Borneo.

It was amazing to hear how different sounds repeated themselves in a constant rhythm while others came in once in a while, it sounded as if someone orchestrated the whistles, shrieks, cries, calls and thuds. One really got a sense of the place; it was as if one heard the dampness and the smell of the jungle.

I think that in a way, these drop cloths are recordings of your studio, only that in your case you also created the environment you are recording in, it's your own invented jungle.

**JN:** It's strange you started by finding an internal contradiction in the work of drop cloths and in fact you came upon the consequences



of an artistic practice. It's a collaboration. You think this invites a crisis but it is exactly opposite, it's what redeems the art. It's what hunts it down... it's an enactment of saving the remnant.

**RI:** It's very postmodern, showing the neglected leftover aspects of the works personal history. Giving the so called insignificant aspects of the studio practice visual and ethical importance, like the rub-outs from a drawing or the plastic sheet that is spread on the floor to protect it from residues of paint.

**JN:** Then it's not formalist as you characterized my work previously? I have no prejudice for or against formalism.

**RI:** I don't think you are a formalist. I just think that in some cases you ask formal questions in your work like what is a drawing? What creates an image? etc. I think that you are much more poetic with materials and diverse in practice to be a true cold blooded formalist.

**JN:** I used increasingly more of the studio props and leftovers because they seemed to be more vital, interesting and alive, than the intended finished work. Furthermore it seemed like an analogy to Brancusi (and Aroch) in absorbing the pedestals into the sculptures. The pedestals that were initially not part of the sculptor's intentions. They were his work tables. As the current art practice became more conscious of every move and characterized it as a strategy, a kinship developed en abyme as in a filiation between a child and a child's parent.

**RI:** In the case of the plastic (polyethylene) sheet drawings like "Big Little Doll House". I think you took your strategy a bit further. You are not displaying (attaching as with the crumbs and rubbings) the remnants of the action as part of the final work. You are displaying the "pedestal" (using your analogy to Brancusi) on its own. You

are choosing an element that was in close touch with the creation of other works in your studio and displaying it as if it were a relic, that the image on it was created miraculously. The most obvious link is to the "Shroud of Turin".

JN: I am surprised and extremely honored by your reference. You turn to a religious relic as a model or reference. "The Shroud of Turin" is a curated relic that has become a shrine. I am inclined to respond with an Iconoclastic reflex to sacred images and metaphors. Reliquaries are produced in an attempt to supplement tangible supports to spiritual events, experiences or inclinations. Other definitions are possible.

RI: I'm sorry but your explanation just strengthens my argument. You say that Reliquaries are a supplement to spiritual events. What are these drawings if not a supplements to the act of "doing" other works of art?

JN: ...(smile) hmmm..

RI: I'm not implying that you attribute to your work any form of sacredness or spiritualism God forbid. But I do think that the way the images are imprinted on the plastic sheets is similar in logic to Christ's image on the shroud. In the case of the shroud the image happened from the contact of the body with the cloth that "miraculously" absorbed the negative image of his features. In the case of your drawings the image almost creates itself "miraculously" by the plastic absorbing the contours of other works of art.

JN: I will be trivial at this moment. Although I object to your example I am at the same time spectacularly complimented by it: I appreciate your intent on giving an example of the method by which the imprint of the shroud occurred, but the overwhelming

meaning of the Turin relic is religious, miraculous and votive... Yes, you are right that the method of imprint and the intent of the markings are the side effects so to speak. My polyethylenes are the opposite of precious objects they are opposite of cherished relic. The drop cloths (plastic sheets as you call them) are not sacred but profane, detritus, they exist happily in emotional neglect under the rubric of throw away material - as opposed to the dazzling image of grace.

**RI:** I get your point, the nature of your work is to self questioning and not taking too seriously its own pathos, to be accused of a religious symbiosis.

In your show at the Israel museum you had a piece, "Aluminum Sweep" that resembled the plastic sheet drawings but was painted on a aluminum sheet. This piece was displayed mostly spread out on the floor with part of it leaning and climbing up on the wall. This piece is obviously not a relic from the studio, but a work made intentionally using the same aesthetics, only this time done with complete intention and planning.

**JN:** My daughter Andrea described the "Aluminum Sweep" most concisely and poetically. Her own words and voice were used for an audio guide at the exhibition. "In recent years, Neustein has developed a kind of economy in his drawing process, allowing studio detritus to emerge as the artwork itself. In "Aluminum Sweeps" (2012), Neustein lays out sheets of aluminum, Kraft paper covered Plexiglas, and polyurethane nylons that function as drop cloth that have been used to protect vast swaths of studio floor from diffused black acrylic paint that the artist uses to created marbled paper. The result, a conglomeration of crisply delineated exposed metal rectangles delineated with crisp, black spray-painted haloes. A single drawing that glances at other drawings through its slyly retrospective function, the work is at once organic in its procedural

origins, and crisply synthetic in feeling."

**RI:** Oh so I got it wrong, it is like the plastic ones - it was created serving also a functional use in the studio. It too is a relic in a way.

**JN:** No, you do not have it wrong, one does not erase the other. I think the bridge between your view and hers is the term she uses "slyly retrospective function".

**RI:** I think that these are nonchalant works and one of the great things about them is that although I have seen similar patterns on studio floors occur as a result of work, both in my studio as well as in many other artists' studios, the studio markings are still surprisingly fresh in their appearance and materiality once you detach them from their environment and hang them in a gallery. They look so cool, cutting edge.

**JN:** I love studio detritus. It's as if Virgil took me to the most secret and sacred places where art is made. On the dark side of art making - whenever I went to see shows, even of artists that I liked, I found the shows weaker than their work studio... and some shows downright dead in the museum or gallery. As if museums placed second frames third frames and additional display boxes, around the display boxes, sort of quarantined the art.

**RI:** That brings me to a another point and please take it as a compliment. Your work sometimes (like your show "Boss" did), looks so experimental and innovative in some aspects that if I would have been told that someone half your age was the artist, I wouldn't have been surprised.

**JN:** It was exactly the issue we treated above that played at the Untitled NY Gallery show "Boss". Art displayed becomes tired so

quickly, then ill and dies. It becomes an exquisite corpse. I deployed the objects in the "Boss" show and hoped they would be created and recreated and overlap... and the ladders that I retained and left standing in the show would be part of the show although they were there initially only for functional purpose, to install the show. If I could, I would include the installer and the carpenters and the people who paint the walls between shows...

RI: Neustein, I referred to you earlier as a Conceptual artist, I did so because you have a theoretical economy in your work that evolves as your work evolves. The theory becomes more elaborate and sometimes dictates the labor. In your early work you spoke of removal and replacement, like in the "Removal Strategies" drawings.

JN: Yes, it became like an algorithm. "Removal Strategies" were small lead stick drawings. I made random scribbles then shifted a part of paper to another part of the rectangle or set up two layers of paper and made one drawing, sort of topographic. It's drawings that invite the maker and the viewer to commit to a logic of a system.

RI: Then your focus shifted to "subject and predicate". Were you translating visual art into language grammar?

JN: It was not a move away from the previous strategy, it was an elaboration. We are covering 40 years of work in a few sentences; whereas if we talk about one work for three pages and examine from multiple perspectives how and why it is made it seems so much more substantial. Well anyway, the Subject/Predicate exchange was a critical component for my work. It introduced delay, multiplication and concept. It was mapping out and naming visual territories. This is where my work irretrievably bonded to language and a grammar. It's what Robert Pincus-Witten named Epistemic Abstraction. Concepts have no aspects of mimicry, they are merely markers on

a path.

**RI:** At that time were other artists pursuing these discoveries?

**JN:** Yes there was a rush of mapping out and claiming territories; like in the era of colonial exploration in the New World. It was being done, in several places at different times.

**RI:** Then you spoke of "recycling both materials and technologies", a kind of archeology. After that, your thinking moved to "mise-en-abyme" perhaps the most difficult application of your tactics to understand.

**JN:** The simplest definition of mise-en-abyme is collage i.e. embedding an image from another place to this place. But I do not make collages. A profound definition of mise-en-abyme states: "The question is no longer what there is to see behind the image, nor how we can see the image itself - it's how we can find a way into it, how we can slip in, because each image now slips across other images" (Deleuze). Environment becomes ambiance and the image nested within itself.

## Take 2 - Weight

JN: Is this your first drawing show?

RI: I'm not sure that drawing is the right name for them, I think maybe watercolors is more correct. But anyway I have shown them before, but not as often as the sculptural work and rarely alone.

JN: Yes watercolors is more specific, but for our purposes let's separate the works on paper from the works in wood. How do you connect the works on paper to the sculptures? No, don't answer that. Let me see if I can figure this out myself and perhaps give you another perspective on your own work.

RI: OK go for it.

JN: "Non ho Fatto Niente (I Did Nothing)", a sculpture made from MDF with a high finish fetish surface, and "These Are Not Aeroplanes" which is watercolor on paper are two works in different mediums that reach out toward each other or are trying to give the appearance to the public eye that they make a segue.

RI: "These Are Not Aeroplanes" was an effort to figure out in two dimensions the movement I had planned for the sculpture before I build it. I was trying to create a swirl on the paper that will create the same feeling as when the sculpture actually spins.

JN: But the motivation is more sinister. And if it's not motivated but intuitive so then it is even more coercive.

**RI:** I'm not sure I understand you, why do you think it sinister?

**JN:** On the surface you are contextualizing the two works. You are forcing a connection.

**RI:** I am not forcing a connection, the connection is there. In the drawing I explored the movement I wished the sculpture to have. Once I started working on the sculpture itself it was inevitable that it would be influenced and connected to the drawing of it.

**JN:** Interestingly the watercolor seems larger scale than the sculpture. Is it?

**RI:** In many cases this is true, the watercolors grew at some point to be these large scale papers. I was trying to give the feeling of a movie screen with an event on it, almost like someone pushed a pause button. Another reason for this was to try and engulf the body with this dark, outer space like, background.

**JN:** In the watercolor "Early One Morning", and the same is true of the watercolor titled "The Last Frontier", you render images of your sculptures.

**RI:** Yes...

**JN:** You render the images in small figurines over and over again on the page so it looks like inventory. The sheet enacts a "scientific" display, or a warehouse, the items are like stock. But the dark background and the title insinuates a metaphor for a stockpile that you amass, the way countries amass missile provisions.

**RI:** One of my first inspirations when I started doing these watercolors came from a 24 hour open supermarket chain in Tel



Aviv called AM:PM. They had these huge posters covering their windows with pictures of produce, one next to another in rows - a banana next to a yogurt next to an apple etc. I found that very amusing and I even called one of my early watercolors AM.PM.

JN: In your watercolor titled "Last Judgment" you render in a believable perspective about 130 items that are lined up in rows and columns... Except, they are not in a grid, they are displayed as if in a vitrine or a natural museum archive. The items seem like screws, bushings, steel tubes rings, washers, nuts bolts. They are categorized like in storage. On first encounter it looks like an inventory from Ace Hardware or Home Depot. It insinuates, as a record to your body and performance. Then the items serve as a fantasy narrative, a fantasy property, a regime, in a boundless mental space.

The watercolor insinuates a classical painting "The Last Supper" or "The Feast of Cana", perhaps another painting that enacts a biblical scene.

RI: You are actually not so far from the truth. The composition is taken from an early Renaissance painting of "The Last Judgment" by Buonamico Buffalmacco. I used the multiple circles of the haloes in the original painting as a starting point. I'm working right now on a watercolor that should be its continuation. On the wall perpendicular to the "The Last Judgment" Buffalmacco painted a gruesome scene of hell. I'm basing the composition on this painting but in my version there are only torn up colorful paper chains drawn on the paper. I'm calling it "Hell (after the party)".

JN: Would you like to exhibit sculptures on a dark background? Like a black box of a gallery? Would a theatrical presentation with spotlights create more intimacy or the anticipation of endless inarticulate space?

**RI:** It's true that the dark backgrounds in the drawings are in order to create a space in which the objects can exist. But no, I don't believe in transporting the atmosphere from the drawings into an installation in actual space in such a direct manner. If I want the sculptures to have characteristics from the drawings they have to have them within themselves, without needing a theatrical environment to bring out these features. These objects strive to be flawless, I like to exhibit them well lit, confident that they have nothing to hide, nothing to be ashamed of.

**JN:** You did the "Superpartners" show at the Tel Aviv Museum with the painter Shai Azoulay. One of the pieces you showed was "Babi". A box-like shape that has a movable section. A thick frame or doorway-like part and an internal rectangular "door" that can swivel inside the frame if pushed. The internal door has a molding protruding in its center. It has a superb lacquer surface, a finish fetish, like much of your sculptural work. Does the high gloss finish come from car culture? I don't think so.

**RI:** "Babi" was painted in different layers of pearl tints that make it seem to change color according to the way light falls on it.

**JN:** In your case the high gloss surface insinuates that it should not be touched or approached? "Noli me Tangere". You actually titled one of your earlier sculptures "P.D.T. (Please Don't Touch)", so here we have the institutional attitude toward painting, drawing. But sculpture flirts with tactile senses.

**RI:** I used regular household enamel paints in the beginning; these paints seemed dry, but weren't really for a long time. So often, if people touched them they left fingerprints embedded into the surface of the paint. This used to freak me out. "P.D.T. (Please Don't Touch)" is from that period. After a while I started working with

more industrial and sophisticated paints to solve that problem. About the name, traditionally a name should give some kind of explanation to the work of art, in this case I liked the fact that the sculpture itself is very self-absorbed and non-revealing, and the name instead of explaining just holds you back. You are also not sure if it's a name or an instruction.

JN: Your sculptural surfaces give themselves as a power of semblance. It passes to a region of objectivity. But I suspect that the motive force is a labor intensive repetitive action that is self-hypnotic. For a dyslectic person this must be addictive and magical to work the surfaces hours on end. The surfaces are more an artificial image than a natural image.

RI: I guess the repetitive labor is more related to my OCD than the fact that I'm dyslectic, and yes, when I started doing these kind of works, there was a level of self-hypnotic action that helped me heal from a mental trauma. I liked the fact that I disappeared in a way more and more from the object the longer I worked on it. The idea of working on something manually, that the more you work on, the more the traces of your hand vanish.

JN: "Babi" looks like a plump doorway or frame with a swiveling rectangular element. Would you say it is rotating? Revolving? Turning?

RI: Sculptural works, especially seductive tactile ones, invite, whether I want it or not, physical inquiry from the viewer, that often leads to abuse. At one point I had enough of this abused and I wanted the pieces to respond if touched or poked. This led to sculptures that can be turned or have rotating elements in them, parts that can be opened and closed and buttons that can be pushed. In the case of "Babi" there is an inside revolving panel.

**JN:** So the sculpture responds to the touch. It takes on a role of submission. Does "Babi" have a toy-like quality? The title or name of the piece seems child-like. If so is there a perversion when an old man plays with toys? I myself have been accused of that as well.

**RI:** I think that when a grownup person encounters an object that can't be categorized immediately, s/he goes back in a way to a juvenile or even infantile state, of physically inquiring what that thing can do and from that s/he tries to understand what it is. I think that at times, I encourage or provoke that behavior with my sculptural works.

**JN:** So you welcome the invasion? To submit to the abuse? Is touch equal to abuse? Is this a reversion to some kind of sexual economy? In this case is touch an harassment?

**RI:** Maybe... actually you can never predict the way people behave in a gallery or a museum. Some respond to the work with gentle almost sexual caressing, other people tap on them with their fingers to try and make out by the sound of the tap the material it's made of, I even saw people use their legs and kick them to check if they move. So you can really never know how and with how much force people touch and that's why I think the word abuse is appropriate.

**JN:** You missed my meaning. Or perhaps I was too vague, or you were guessing what I meant without reading the whole sentence. By "sexual economy" I was not wondering about the viewers/public mindset but your own state of mind. Abuse followed by repetitive actions of buffing the surface.

**RI:** Wait, now you just jumped from the viewer to me. We were discussing the viewer regarding abuse not me. When I sand, polish, buff, or whatever I do while creating the piece it is completely

different than someone touching it once it's finished. I can't abuse the piece while working on it, there isn't something autonomous enough to abuse. It's more like playing with yourself. Don't you separate between your relationship to your work and that of a person that encounters it for the first time?

JN: No, I don't separate between the other observer and myself. As you said yourself while you are working on the piece it has not achieved autonomy. But when it is finished it becomes autonomous and then you yourself see it for the first time as an autonomous sculpture, with no more privilege than any other viewer. So your distinction is the relationship to the sculpture before it is finished and after it is finished. I might even go as far as to say that I am an observer while the piece is coming into its own.

RI: There is a difference between drawing/painting and my method of building objects. In drawing and painting, the relationship between the physical act of making a mark and its perception in the eyes of the marker is immediate. There is a constant relationship between the hand that marks, the markings, the eye that perceives the marking and the brain that directs the hand to do the following mark. I can't observe every action while I'm working on a piece, many of the stages are in the micro without the shape changing. Other stages in the work demand a fast and rapid execution with no room for introducing changes in the middle, so if the eye is not pleased with the result I need to go a few steps back and do it all over again. So no, I don't see myself equal to an innocent person that stumbles upon the sculptures in a gallery or museum.

JN: Whereas, your sculptures are a mirror between the viewer and the shape they describe, as you said, with hardly a trace left of the human hand. In the watercolors the human hand is present and seductive. But in a different way. Not by way of perfection and

power but by way of heartfelt humanity, vulnerability, access. Almost a naive hand that enacts an ironic intention. And although it draws mechanical objects it does so with a lyric brush, dissolved in pigment. The dark background seems like a field and the painted tools, carpentry and architectural elements float on the field or in it. The watercolors (it keeps insisting in my mind that they are drawings) are so human, literal, vulnerable, dangling and recall new figuration of the early 80's. They are intentionally clumsy and inept in a seductive way. Not the drawings of the natural born sculptor that you are... these liquid drawings are the hand of a painter that transcribes figurative conditions. The sculptures are non-objective shapes, the watercolors are representations.

**RI:** You asked me before about my artistic "point of entry", it was as a painter. Towards the end of my teenage period I taught myself how to work oil paints and painted figurative paintings. Somewhere during my studies I had a crisis and very romantically swore never to paint again. I felt that painting was very limited and that sculpture offered much more freedom and complex relationships to the world of things. Sculptures can exist as autonomous entities by themselves, without the need to resemble anything specific. But what you throw out the window comes back through the front door the minute you open it to walk your dog. The sculptures used to take so much time and effort that I had to get ideas out of my system in a faster manner. I started drawing a lot, exploring shapes and forms before executing them as actual sculptures. The drawings evolved into watercolors and at some point I covered the surfaces with dark washes before drawing on them. So the things I drew will be surrounded by a space of their own.

**JN:** But there is a tradeoff going on here, a transaction between the sculptures as abstract objects and the watercolors as figurative, dredging representations. The two practices that I previously called

sinister have a Faustian compact.

The watercolors engage in an elaborate vaulting mythology, inculcated by contingent, restless paint handling - the other side of your natural gifts. Here there is less obsessiveness, less labor and more bits and pieces, snatches of motifs, all redeemed by the seriousness of purpose.

How polar opposite the sculptures and the watercolors, how opposite their method of making, how wide the gap between the needs they satisfy. The drawings testify to pentup anxiety. Romantic fragility, doubt, versus glacial objects, built up with slow almost static authority, muscular with self-assertion.

RI: Maybe the right way to look at the object rendered in the watercolor is as notes, notes toward sculptures. The notes grew in time to "short stories" perhaps "novels". I hope that the poetic aspect that you recognize in the drawings exists in the core of the sculptural objects, even if buried under hours of labor and coats of paint.

JN: The figuration here is attached to some plan but I don't see them as preparation drawings. But they are drawings of screws and bolts and drawings of virtual sculptures, objects to be, in real form. The drawings are not abstract self-reflexive forms, in one way or another they communicate real weight gravity and rendering. May I say illustration without offending you? The drawings ignite recognition of objects/tools in the real world. The representational forms have attributes, are obedient to perspective and to angle.

RI: The perspective is naive, the lines don't really lead to one vanishing point. The so called perspective is just to give a strong feeling of three dimensional objects. It's each drawn object to itself. Regarding the sense of weight that you mentioned, the elements don't obey gravity, they float in the dark background. I like to present the drawn object as if suspended in mid air, like in the

cartoons or like in the movie "The Matrix". Towards the end when Neo holds out his hand and the bullets fired at him just freeze in their flight, he picks one bullet out and all the rest fall to the ground. When I started these drawings I wanted to adopt the mindset of a 3D modeling software, to manage to describe imagined objects from all angles and sides, to be able to portray their movement and different parts.

**JN:** I sense that you address the idiom of the pictorial in the "real world". I also sense that your sculptures are actually three dimensional paintings that you put together after you have painted them into disappearance. The insight of painting as object has the ricocheting option of sculptural object as painting... I don't know if it is productive to speculate whether you want paintings to be sculptures or sculptures to be paintings. I sense that they exist in the same space. Not as hybrids, that would defeat your labor and your contribution to meaning of either painting or sculpture.

**RI:** If a piece of art depicts let's say ice cream or cake it doesn't turn it into something edible. If sculptures deal with pictorial issues that doesn't turn them into paintings and the vice-versa is just as true.

**JN:** Your reductivist objects demand larger scale space and architectural en abyme and its impact on abstraction. On the other hand the myth oriented, rudimentary, intimate or should I say close-up watercolors signaled another consciousness from the lacquered self-contained forms. Can you talk about that?

**RI:** I can't separate the two into different mindsets. I understand that you think they seem very different. The hand that is erased from the sculptures is very present in the drawings. I want to believe that in the sculptures the hand resonates through the finish, that they look and feel different from laser-cut, CNC, cast or printed objects.



They hold two very different sets of qualities, their "sensual qualities" that relate to assembly line produced ready-mades from metal plastic or even porcelain. And their "real qualities": wood, glue, paint and manual labor.

JN: To my mind, since they are in fact handmade, then the "look" is secondary. Their narrative is that they are handmade even if they seem mechanized as Andy Warhol said "I want to be a machine", it overlays reality. Even if you can't separate the two practices into two different psychological mindsets. In your watercolors you are neither OCD nor dyslexic.

RI: Sorry to disappoint you there, but my watercolors are much more laborious, repetitive, technical and time consuming than what you think of them. I first cover the paper with a dark wash and leave it to dry, then I draw the outlines of the shapes with a pencil. Then I paint the shape with color washes "filling in the lines" and let that dry as well, the last step is painting with multiple layers of white in different transparencies. The white color sucks up some of the colorful under-painting. That way I manage to make the painted elements glow with color, not painted in color.

JN: You seem very committed to your practice. Do you ever wonder about the distance between you and the general discourse that deals with collective narratives, globalization, accelerating interconnectivity, digital production, critical theory, relational aesthetics, Algorithmic art, electronic art, Meta Modernism, video, performance?

RI: Yes, I do wonder... and I feel that in my practice I do deal with at least six of the issues that you mentioned...

JN: Do you feel a kinship to any other sculptor or painter? From

modernism or from the Easter Island totems?

**RI:** I feel that in art there are shifts back and forth between emphasizing objects to emphasizing images. Into this "power struggle" a third player was introduced - emphasizing experience. After a long period dominated by images there is a shift towards objects and experience. I feel kinship to other artists that deal first of all with objects, if it's you dealing with paper as an object or if it's a "Long Ear" erecting a Moai on a remote island hundreds of years ago.

**JN:** What is a "Long Ear"?

**RI:** The "Long Ears" were the tribe of sculptors on Easter Island that were responsible for the giant heads (Moai). At some point the second tribe on the island, the "Short Ears", wiped them all out (except for one survivor). They also vandalized and pulled down all of the statues. There is an amazing book called "Ako-Ako" by Thor Heyerdahl that led the first archaeological expedition to Easter Island, I think it's a must read book for sculptors.

**JN:** What about artists from less remote places and that are more invested in the now?

**RI:** To name a few sculptors: Al Taylor, Richard Artschwager, Martin Puryear, Franz West, Nahum Tevet, Eitan Ben-Moshe and the "Ellipsoids and Hyperbolos" of Isa Genzken.

**JN:** Franz West was a great artist that recently died, rather young. I can appreciate your liking him. He made colorful painterly sculptures.

**RI:** I love many things about Franz West's work, the "dumbness" of his objects, the "usable" sculptures that he made, and his relationship through objects to performance.

JN: I feel I need to ping pong to your mental circumstances with my own, spiritual stutter or hiccup. I constantly fluctuate between Hebrew and English, working in the studio... to leave or to accept something to be desired. Images that fold into words but emanate from non-verbalized awareness and vacillation. Language plays an enhanced role in the process of my work or when I make love. There are words in Hebrew that are so dear to me and there is no equivalent in English even though English has probably a seven or eight times larger vocabulary.

I am sorry that Hebrew does not have a profound word for drawing. In English there is to draw and illustrate, render, sketch, chart, draft... But the Hebrew word "rishum" is an insufficient word for the practice. It's so thin, on the surface, like impression and posing.

RI: Well actually the word "rishum" is used also for "writing down", like writing down a number, or a list of something, or writing down a conversation. I guess that historically, Jewish culture is more inclined to put things on paper in the form of words, rather than of images, so much so that drawing never got a word of its own.

JN: Is that a Judaic flaw or an etymological linguistic inclination? Perhaps it's Semitic rather than specifically handicapped in Hebrew? Judaism came much later than Hebrew. Besides, a lot of art terminology has developed in the last 90 years. Of course not the word drawing... that goes waaaay back. But that is specifically articulate in the English language and not available in Italian or French. In fact in German "zeichnen" or "zeichnung" is close to the Hebrew word which is etymologically "to mark". As far as I know the German language does not have other words for drawing, but in Hebrew there is time to invent new words, it's an old/new language.

RI: I'm guessing that the first use of the word "lirshom" in Hebrew was "to make a record" and then that was adapted to making a record

either in letters or in numbers and in images. Even a tape recorder in Hebrew is called "rasham-kol". I think that, in this way, the Hebrew word fits your work perfectly, you use drawing as a means to record information on your papers, plastic sheets, information folded into glassine envelopes, added into frames and left leaning on gallery walls. Let me phrase this better, in your work you deal with the possibilities of recording and erasing information.

JN: In English "to draw" can be used like "to draw water from a well", or "draw blood from a stone", draw a gun from beneath the counter; to draw out a fat wallet; to draw enemy fire; drawing on a bank account. So the subtext of draw is to pull out something from something else, to retrieve, to drag, to deduce a thought. In fact, I wanted my Israel Museum show to be called "Drawing and Deposits" but it was shot down by the museum deciders.

RI: I like that, it's a good name. It can be read as turning drawings into concrete things - into objects and not just as means for something else.

JN: Also the title that you proposed for our show at Braverman Gallery, is involved with wordplay. Paper Weight, Paperweight as in crossing the border from paper to an issue of sculpture... hmmm.

RI: If we are using names to play games maybe we should give a name to the publication of the conversation, a faux name of a publisher. What about Paperweight Press?

JN: Great idea... an invented Publisher... Paperweight Press is not bad at all. But let's dwell more on the name... If we own the Publishing name and we pay out of pocket the cost of printing. What about Soul Grinding Publishing הוצאת נשמה  
(מוציאים את הנשמה אבל לאט)

### Take 3 - I didn't expect the Spanish Inquisition

JN: I just saw some photos of you on the web. You are very photogenic. You look like an apostle. These are from 3 years ago... and suddenly it came to me that the apostle seems to be painted by a Spanish artist from the 17th Century, maybe by Jose de Ribera ...hmmmm no you are not that rugged looking, more like by Bartoleme Esteban de Murillo. The seduction of the self. All the energy that you gather from yourself is bestowed upon the myth of martyrdom.

RI: I like that every compliment you give is laced with some venom... Murillo, is how would I put it, kitsch?

JN: Murillo kitsch? Really? Last month I saw walls of Murillo at the Louvre. In London there are about a dozen Murillos in the Wallace Collection and around 15 drawings at the British Museum, the Met in NYC has about 30 Murillos, and there are more Murillos at the Prado in Madrid.

RI: OK OK... He is just not one of my favorite painters, to put it mildly... and I often like a certain amount of kitsch, just to get the record straight. Besides that I must admit you have a point. Do you find subterranean ties between my self seduction, as you put it, and my work?

JN: I think there is a connection between your body and your work. You have a striking Spanish look about you and there is the religious aspect. There is an option of assuming roles without identifying with them. No venom intended. I respect your art,

otherwise I would not be showing with you.

**RI:** Well my father's family are Sephardic Jews. That means his ancestors were exiled from Spain some 500 years ago. The origin of my surname is actually Spanish and my father still spoke Ladino (a Jewish dialect of Spanish) at his parents' house.

**JN:** There is perhaps an internal flowing of impulses and thoughts that percolate, and drain through porous networks of our consciousness. It is not surprising that we are wary or at least defensive against confessing our personal lives in this conversation. Throughout our conversation, in the back of my head, I was wondering whether a particular passage or a particular sentence got us closer or more distanced from each other. As if getting closer to the other, would bring us closer to our own truth. Someone once wrote: "We approach another's life as narrative and another's facts as objects. They are already made solid and external. We touch another's surfaces as external". There were some exchanges between us that were offending and offended moments. Did we feel invaded, as if someone touched the surface and crimped or fingerprinted our pristine shells? I suspect both these were subtexts of keeping a distance from each other and from ourselves and wanting to get on with it, to get closer.

**RI:** It's a bit funny that we are both (in our own ways) so sensitive and easy to "lose our cool". Our exterior shells are somewhat cynical and I think that at times both of us feel a bit too free to say whatever is on our mind, presuming that people will understand that it's in "good spirit". I also think that we are both self-critical about our work and we tend to read in the other's comments a hint of sarcasm or criticism that isn't always really there.

**JN:** We said earlier on, Reuven, that we will locate two "entry

points" Personal and Artistic. I think we went too quickly from the personal to the professional, in multiple ways. So here are a few words on my personal points of entry.

I come from a family with a legacy of art. My uncle Zvi Mairovich represented Israel multiple times at the Venice and Sao Paulo Biennales and participated in crucial moments in Israel's historic art events. He was part of the "New Horizons" movement (Ofakim Chadashim) in Israel; the first attempt at abstraction by Israelis. He was charismatic, brilliant, passionate, he was the rock upon which I built my art. He divulged to me the spectacle and mystery of art. His death was an intolerable violence for me... I cannot bear the thought of his silence.

My cousin, Dorit Mairovich, was a superb poetry critic and personage in Hebrew literature. My uncle Shmiel in Poland was a fabled wood carver of owls and my grandmother made and sold silk roses. There is a superb novelist and academic in my family. So my entry into the art field was almost unavoidable.

I studied in NYC, moved to Israel to live in Jerusalem immediately after finishing University. I began my career in Israel in the 1960's.

**RI:** Sort of perverse for a young artist to leave New York and migrate to Israel, nowadays it only happen the other way round...

**JN:** In fact I had to backtrack in my art practice. In New York the collective sensibility had gone to post Cubist painting, and sculpture was in the throes of early Reductivism (David and Tony Smith, Noguchi, Alexander Calder). In Israel painting was mostly French Lyricism but sculpture was following the English model. It was the good fortune of Israeli sculpture that in the 60's a group of young Israeli artists worked in London alongside of Anthony Caro. In the Israeli desire for modernism in mid-20th Century they turned to Paris. It was a mistake to draw on French abstraction, fortunate to draw on English sculpture.

**RI:** It's funny how Israeli culture chooses what to appropriate, usually it will be influenced in different fields from different countries. It's like taking only the number one sure hits. It also creates a constant state of being one step behind the latest trends, the internet is closing that gap nowadays... It sounds like you did not just move to another country, but you also moved to another time.

**JN:** All this saturates my discourse, awareness of Doppelgänger cultural contexts and habitus. The ground under my feet was fermenting at two different periods. Only after paying my dues to Israeli "authenticity" for five years could I have taken a step forward. The early years were filled with great self-confidence even arrogance. Intense conversations with Aroch, Mairovich.

**RI:** I think that the more the Israeli artists opened up to the international scene, the more they stopped responding to their own art history. I'm afraid we lost something as a culture by trying to play with the big guys. At least during my time at Bezalel academy hardly anyone talked about Aroch or Kadishman or even Neustein.

**JN:** Well that might be specific to art schools who are notorious that way...

**RI:** It's true, it is a problem in art schools like Bezalel but in Israel in general artist look more to the outside, to the international scene. But let's get back to your experience, how did stepping backward (as you put it), affect your work? How were you accepted by the other artists and curators in Israel?

**JN:** Thirty years ago the situation was reversed. Israelis refused to look outside, to the global discourse. In the 70's artists were determined almost desperate to create a national art, without knowing what Israeli meant. It emphasized provincial values. I had



an ongoing struggle with Regionalism. I refused to accept the hierarchy of the art scene. There was such a consensus of who is good and what is good. I often saw art issues betrayed for the sake of the Zionist Enterprise. I made enemies, it cost me much credit and anger. I am pleased to hear that artists now look outside the borders... but it should not be at the price of ignoring the interior. I taught at Bezalel and was head of the Art department for a brief three months.

**RI:** Why only three months? What happened?

**JN:** I was invited to do a solo show at Mary Boone. I did not know that in Israeli art only teachers bestow a legacy. I made a mistake to leave that position. Much more happened; there were student revolutions and rivalry between those that were part of the "old establishment" population on one side and recent immigrants, and Sfaradim on the other side.

**RI:** In a way it feels like there is only enough room in Israel for one correct way of doing art at a time, the consensus about what is that way changes with time but to do so It has to fend off all the competition.

**JN:** The situation in the 70's and 80's in Israel was sad, destructive, provincial, but your remark was in fact true.

**RI:** This is still true now, to some extent, but I think that your generation suffered much more from this affliction. It's a bit sad to see sometimes how after so many years artists still hold a grudge. When you were young and taking your place in the art world artists truly believed and fought for their beliefs. Today artist mainly fight for self-promoting their careers, less for their beliefs.

**JN:** What happened in the 80's in Israel - generally a transitional period in art - was most astonishing. Colleagues of mine who were seemingly committed to primary structures, exploratory methods, political, conceptual style suddenly changed directions and not only changed but repudiated their previous positions. Cohen Gan, Gershuni, Kadishman, had been colleagues and, what I innocently thought, comrades in arms. Then seemingly overnight they folded their tents and joined the "opposition".

When I say opposition I don't mean they became enemies, not at all, conversation became more polite than before and we stayed friends. But their art issues did not interest me. This happened when an expressionist trend swept the art world, sometimes called Neue Wilde (Germany) Transavantgarde in Italy; and in USA new artists and provocateurs where painting figurative Expressionism; branding and chasing celebrity. They ushered in the blockbusters, and in their footsteps followed Mall Galleries. One heard the new reactionaries often invoking Rembrandt and Soutine. Having said that, I must tell you that there was still much innocence and creative energies in Israel, a wonderful atmosphere to make art.

**RI:** Israel still has a wonderful atmosphere, maybe more than ever. We are talking about the Israeli art scene but it's actually more correct to call it the Tel Aviv art scene, even that there are artists working from other parts of Israel. Tel Aviv is the center of the scene... Tel Aviv is a secular, easy going, self indulgent and fun place in the middle of a conservative and politically chaotic country. It's a very happening place and people are very much in contact with what's going on in Berlin, London, New York and other cultural centers. Artist in New York are less concerned with what's happening in London or Brussels, there are enough things (if not too much) going on around town.

**JN:** Yes, I love Tel Aviv and I feel energized when I am there. I love

the coffee shops and "Tolaat Sfarim". In many ways Tel Avivies are more informed than New Yorkers, you are right. Also many of their colleagues live and study in other art centers.

The primary difference between all these legitimate 80's movements in the West is that the new spirit was created by a new generation that went wild, made distorted figuration. Whereas in Israel the old generation adopted the new fashion. Old faces new places.

RI: Although there were younger Israeli artists that were part of this tendency, that you recognized, as part of "their times" in a genuine way, artists such as Jacob Mishori and Yitzhak Livneh. Come to think, of it they came from outside of the Israeli art schools, Mishori was an autodidact outsider and Livneh studied in New York.

JN: Keep in mind, what I observe here is looking backwards over my shoulder. At the time in the 60's 70's 80's I was not that aware of the dynamics between myself and my surroundings... and what was fermenting.

RI: I understand that you didn't return to Israel after the show.

JN: After the solo show with Mary Boone in 1979 I spent the first time in my professional life 3-4 years in New York. I met artists and writers from October Magazine and the brilliant Robert Pincus Witten. In the 1990's a productive relationship developed with Wendy Shafir who was then a dealer and curator. She was in concentrated dialogue with my work... a presence in my studio and throughout my Installation exhibitions, catalyzing the "Five Ash Cities" and the "Blind Library" Installation at Beit Ariela. Eventually she moved to making art herself. Actually she made art even during her curatorial era. There was a co-dependency, she was so creative we were co-producing each other and that generated territorial

struggles. In 1995 I represented Israel in the Venice Biennale and Gideon Ofrat was the curator. His invitation created a renaissance in my studio, it energized me. I explored ideas of Vampirism... The Vampire in the Archive (good title for a show).

**RI:** I like your title "The Vampire in the Archive", the idea that there are Vampiric books that promise to the reader eternal life or perhaps resurrection. The title "Blind Library" reverses or inverts our systemic approach to books. We exercise our sight upon them. We use them as something to look into. The reverse concept in the title proposes that we don't have that right on them anymore. The books are blind to us. We are inaccessible to them. In the actual installation as well, there was no access to the literal information. The library itself was both blind and blinding. The project was archeological because it recycled the Venetian Project materials, and because it confronted the viewer with an inaccessible sign system, Braille as hieroglyphics.

**JN:** No it was not archeology because it is reinserted. The recycled materials return back into art currency. Archeology is about turgid objects that are just found and archived. Recycling is about moving images that disrupt a linear history and inserts maintenance as art. In my work the recycling is a form of tracing, erasing multiplying, resisting, adaption. As you minimize objects you enlarge ideological space. "Polish Forests" are a convenient example that lives this rather than speaks of it.

**RI:** The Blind Library was a gigantic installation that covered the front of the Beit Ariela building and much of the plaza in front of the Tel Aviv Museum. Frameworks of scaffolding with glass sheets, leaning on the beams. On the glass were texts in Braille. In Venice there were visually readable book titles, that you declared as vampiric, adhered to the sheets, and here the text from a poem

was in Braille. Interesting a library that is not only blind but for the blind. But the blind did not see the installation, nor have access to the Braille text which was inside the scaffolding maze.

JN: "The Possessed Library", the Venice Biennale installation in the Giardini also had a big open plaza in front. The Beit Ariela plaza is shared with the Tel Aviv Museum. So the territorial issues were already embedded. I was very aware of the surroundings, the neighboring institutions close to the "Blind Library". On one adjacent side is the Museum, opposite the library is the Supreme Court and to the other side is a boulevard that separates the library plaza from the National Military Headquarters ("HaKiryat"), and behind Beit Ariela is the opera building. The images in the "Blind Library" catalog showed these views as relevant and politicized the Installation. The scaffolding in Venice was vertical, whereas in the re-enactment in Tel Aviv, the scaffolding was vertical in front of the library building and on the plaza ground it was an equal sized horizontal scaffolding (It was not really a re-enactment but a recycling of materials in another context).

RI: The Installation was based on a poem. What was the poem? How was it political?

JN: The poem, by one of my beloved poets William Butler Yeats, "Under Ben Bulbin" (a fascist poem). The title of the installation is taken from lines in the poem: "Know when all words are said/and a man is fighting mad/something drops from eyes long blind/he completes his partial mind."

In 1938 when the poem was written Yeats was an old man urging the Irish youth to support Nazi Germany and fight the British. "What does it matter if you die in bed or a bullet hits your head". In "Under Ben Bulbin" he pronounces his legacy. He also called Modernist artists "base born products of base beds" (illegitimate

offsprings), he urged the young to go fight wars and die. Yeats had fabulous poetry and fucked up politics. I asked for a text on Yeats from my friend Dan Miron, who wrote a superb analysis of Yeats' lifework, and I asked for a translation of the poem from Zali Gurevich, who made a terrific translation. There was a misunderstanding about the printing of the poem in the catalog. Can one see an idea before it is made into an object? And does it resemble the idea and does the object resemble itself in another time and place?

RI: The paradox fundamental to the "Blind Library" was the contradiction between the spectacular and the obstruction of the visual. This contradiction goes well with the Israeli, perhaps Jewish, ambivalence to the visual in art. To invest so much volume and material on information that is not readable, that the viewable is mostly transparent and reflective. Your orchestration of the library entered also at the right moment in regard to the postmodern discourse, a brief against truth in absolutism, and the desire to expose power lines and those that determine the collective story, the call for transparency in institutions and governments.

JN: Both the poem and the project in Tel Aviv were very specific politically. Blind Library opens up spaces of power as well as chronicles of art. It invests the entire space it opens. It does not describe it. The intention of the Blind Library is to unwind the meandering of its object (reference) there is a paradigm difference between the two libraries. In Venice I was representing Israel, in Beit Ariela I was theorizing Jews. You know the expression "me and my cousin against the world me and my brother against my cousin?" If indeed there is a legacy of the anti-visually, even if in the breach, your aesthetic is physical and visual. You don't seem to me very Israeli. How do you connect to Israeliness?

**RI:** I grew up in Jerusalem (and stayed put there for 26 years). My mother immigrated to Israel from South Africa in 1960 for Zionist and religious reasons. My father was a beatnik writer that grew up in Rhodesia (nowadays Zimbabwe). He spent most of the sixties traveling around Europe and the U.S. writing (as he put it) "notes toward novels". He got stuck in Israel while visiting his aunt in the early seventies with no money to continue traveling.

I grew up speaking English at home and Hebrew outside. Most of my cultural references were Anglo-Saxon, I always felt a certain distance from Israeli culture although I am very much Israeli.

**JN:** In what way are you "very much Israeli"? What does it mean to be Israeli? I genuinely ask that, not as a trap or as provocation.

**RI:** Body language, the tone when I talk, being straight forward, lacking etiquette...

You asked Nicola Trezzi, your friend, what does an Israeli mean to him? I liked his answer. He said that Israelis are the only Caucasian group that are extremely diverse in the physical look but you can recognize them immediately, without knowing what is it that makes them look Israeli. He said that the state of Israel, unlike any other state, was born out of a concept and that makes Israelis Israeli by concept, and that concept is transmitted outward.

**JN:** The stereotype that comes to my mind is people in a hurry, social, outgoing, friendly and aggressive at the same time, world travelers, technologically savvy. They know better and express their opinions with much insistence. You are not in a hurry...

**RI:** The household was Modern Jewish Orthodox - for the sake of my mother. Until the age of 16 I attended religious schools, at the end I was kicked out from "Hartman" high school yeshiva and moved to a more secular school.

My father was never a practicing Jew although he did regard himself a believing Jew. He had a deep curiosity to other religions as well, I remember going with him on weekends to monasteries while he was doing research for a guide book he was writing to monasteries in the Holy land.

My parents' apartment was small and stacked with books from floor to ceiling. The amount of books grew in such a rate that every piece of furniture turned eventually into an improvised bookshelf, the coffee table, desks, chairs, etc., where all covered with stacks and stacks of books. Much of my interest in art evolved from looking at art books.

JN: Maybe that's better than art school? Art school has a lot of blind alleys.

RI: I showed a penchant for drawing and later on, painting. When I studied at Bezalel I gradually shifted to sculpture. There were some very good sculpture professors at that time, artists like Yehudit Sasportas, Zvi Goldstein and Nahum Tevet - that a whole generation of Israeli sculptors are indebted to.

At that time (at the beginning of the 2000s) the hottest thing was installation art, that dominated both the Israeli art scene and the corridors of the art department. I was interested in singular objects and in many ways I still am.

JN: I just came across the Tel Aviv Museum of Art blurb to your show: "Reuven Israel's sculptures seem at first cold, closed and enigmatic, reminiscent of minimalist sculpture, but their seductive radiant color refers to Pop art. His works derive basic forms from holy sites, combined with pseudo-scientific elements, thus transferring the sculptures from our charged, conflict-ridden region into a fantastic, magical dream world". Do you stand behind these associations: Pop, Minimal, Sacerdotal?



**RI:** In a way, I guess I do see myself coming from a Minimal background, that has a strong local Israeli tradition. In part because of artists like you that studied or spent some time in New York and London, then operated in Israel.

There are also Pop art influences, mainly in the colors of my work and their humor. In a way I am more influenced by Artschwager than Judd. A dominant teacher at my time in Bezalel was Jacob Mishori who is a strong advocate of Pop art and the L.A. scene.

I think I have recently made my first true Pop art piece, in a work titled "C.C.C." I transformed a children's paper decoration for the holiday of "Sukkot" to a metal sculptural chain and hung it as if it were an architectural Neo Classical garland on the facade of Braverman Gallery in Tel Aviv.

About the sacerdotal aspect of my work, I do look a lot at religious artifacts and architecture for inspiration.

**JN:** Your work is located between fluid abstraction, potential design, and Pop colors, but it interrogates Relational Aesthetics - even if by opposition. How do the sacred and the Pop work together? Do you flatten out the religious content? Do you make cynical statements on religious objects? Yes there is a Pop element but not the classic Pop.

**RI:** You need to understand that my sculptures aren't meant to reflect religion in a direct manner or to mock faith, I am also neither a Minimal or Pop (or Post/Neo Minimal/Pop) artist and I use elements from these and other different sources without seeing myself obliged to be faithful to their entire approach. Me, I am a bit like a scavenger, the work - more like mongrels.

**JN:** "As painting is to sculpture" in the book called "Changing" by Lucy Lippard written about 40 years ago, she says: "A Changing Ratio: In this time sculpture and making images on flat surfaces

seem to be cut loose from the conventional boundaries or definitions."

**RI:** Yes, I can definitely relate to that, who was she really referring too?

**JN:** She was referring to Alberto Giacometti, Eva Hesse, Yayoi Kusama, Lucas Samaras, Sonnier. She writes: "By creating fusion works or working several genres we have been confronted by domineering pressures and presences of pure practices that weigh down, impinge, lean heavily on the hybrids..."

**RI:** Hybrids, there's that word again... I prefer mongrels. Hybrids are less independent, they have parts that look like one thing attached to parts that look like another. With mongrels it's all mixed up together to create a new, unique thing.

**JN:** During our initial test run conversations you objected to my pace and said "I understand what you are trying to do with your automatic writing, I'm not like that! I believe in editing and re-editing until something meaningful comes out." Hmmm you think I indulge in automatic writing? Indulge is my word here, you said "you do automatic writing" I then wondered what did you mean by that term? I understood automatic writing from art history as stream of consciousness, or subconscious scribbling as Surrealism or Abstract Expressionism was characterized. Artists like Max Ernst, Mathieu, Yves Tangui, Henry Michaux (ink calligraphy, oriental influence) used "automatic writing" I noticed, you said later that you find yourself swimming in what you perceive as my chaotic thinking... Hahaha or as they say in Hebrew cha cha cha. Is that what you meant by automatic writing??? I guess it's a conversation inside of a conversation...

**RI:** I didn't mean it literally. I will try to explain the context of my

remark. We started having this conversation through emailing back and forth to each-other. At some point I felt like we were two forces pulling in opposite directions. I was trying to tidy up the text and make it coherent, you were messing it up. Inserting sentences that I wrote to you outside of the conversation, mixing up Hebrew and English, sending back old versions of the text that were without my answers. I felt like a housewife that was cleaning the house while a child is running around her with muddy boots. You were acting like you often do with your works, keeping all the leftovers, accidents and side effects and attaching them to the conversation.

JN: You are right, right on target. I don't know if this connects to my sense of anxiety or to a Talmudic thread. Trains of thought go over many bridges.

RI: Maybe it is just different reactions to anxiety, my need to edit and polish everything and yours to put everything in.

JN: As I mulled over your pronouncement on my form of communication I thought: well is it the distance in our ages? The difference in our cultures? Does a younger artist feel a greater ownership of the Zeitgeist? Probably and rightfully so.

RI: Joshua I honestly forget that you are an older guy, you don't act, talk, think, live or make art like an old guy. If anything I need to remind myself at times that you are twice my age. But that's only when you get grumpy and hard to deal with.

Art ceases to be contemporary when we don't understand any more the cultural context with which it was created.

JN: Who owns more of the now? I say this without prejudice of Narcissism, Ageism or Centrism, without hardened perspective. Of course each person sees the world as if it flows from the point

between their own eyes...

I must have told you the story, years ago when I was 27 and spoke to two artists that were outraged by my drawing of one horizontal line. I explained it's one line that dives into the paper and comes out on the other side. One line on two sides of the paper. They interrogated me in front of that drawing... They said "nonsense that is not a drawing (shtuyot ze lo rishum)." I said to myself "Joshua, remember this moment, remember how old artists look at young artists... and they don't realize that the young artists are the true spokesmen of the time".

**RI:** There is a great difference between our situations. You were still part of the 20th century which was greatly concerned with investigating the boundaries of art and breaking the borders between art and real life. Every time a new frontier was explored the previous generation had a hard time accepting it. I think that in our time most boundaries are long gone and everything is fair play. Even shock itself became a cliché strategy. Shock is hardly shocking anymore.

**JN:** What you mean to say is "You can't scare a whore with a dick". It was not about shocking but about exploring and making art that you mean and is specific to your own vision. Regardless of what art is supposed to look like. In fact if it looks like art, it's already being done. There are many young artists much younger than you that push the envelope of the unexpected.

**RI:** Even a garbage strewn on the gallery floor relates to what was done in the past. Most artists are looking to art as a vocabulary through which to say something rather than trying to create a new language. Mind you, computer art and what was called new media are perhaps a new language, explored today. I'm not just saying it because it is a relatively new tool, and that its full range of

possibilities is yet to be explored.

JN: Since I am not talking only as an elder person but as a veteran artist, this image celebrates both the humility and pride as a veteran. The image flirts with me. In each era we re-read the inheritance of art, we re-configure what we have seen and read and heard.

RI: Yes that's true, we do look at past art through contemporary eyes and mind set. What I was trying to say is that when these eyes look at things that were done in previous times, if the way they read them or understand these things is already very different from how they were read or understood at the time they were created, then that thing is no longer part of contemporary discourse.

Do you think that words are more important to you because you have your legacy as an artist to take care of?

JN: Yes I do think words are important to me and to my art. I bury my art in theories. But it's not to garden my legacy. There are other more pressing concerns i.e. to contribute an art terminology generally into the Hebrew language.

RI: That does sound like an important cause. I'm not concerned with that or of being misunderstood and less sure that I'll have a legacy to leave behind me.

JN: So, where do you locate yourself: Altermodern? a portmanteau defined by Nicolas Bourriaud, is an attempt at contextualizing art made in today's global context as a reaction against standardization and commercialism.

RI: Jacques Rancière doesn't see modernism and postmodernism as two different movements but rather as two sides of the same coin, if so then altermodernism is still the same currency as its

predecessors.

In a way we are still playing in the playground our fathers played in, maybe not enough has really changed, its just the same things extremely accelerated.

JN: Bourriaud invented that name for the Tate Britain Triennial. He said (if to quote Wikipedia): "Artists are looking for a new modernity that would be based on translation. What matters today is to translate the cultural values of cultural groups and to connect them to the world network." That fits into my agenda like a hand to a glove - except it's nearly impossible to accomplish since context has elements of cross references that are locked into a network and everyone elbows each other. It is this network that Joselit is talking about.

RI: Well I'm not sure I agree with that, although I must confess that I didn't read the text you are referring to. By translating cultural values into esthetic values culture does become portable and can be moved around from one location to another. The problem is that on the way it loses a lot of its original subtleties, cultural historical relations and basically most of its context. But then it's also like an empty vessel that new meaning and content can be poured into. I think that my work relates in a way to that...

JN: There is a possibility that artists transgress the scourge of age, fashion and timeliness. We dedicate our devotions to art issues that translate into discourse. Some art issues age better than people. Then there is my sly conceit that some artists age better than others. But here the greater conceit is that spanning ideas, listening to the other, produces language, and language tells us who we are.

אסתטיים, תרבות באמת הופכת לניידת ובעלת פוטנציאל להילקח ממקום אחד למשנהו. העניין הוא שעל הדרך היא מאבדת הרבה מהרגישויות המקוריות שלה, מההקשרים התרבותיים-היסטוריים ובעיקרון רוב הקונטקסט פשוט נשאר מאחור. אבל אז היא גם במצב של כלי ואפשר לצקת פנימה תוכן חדש. אני חושב שבאופן מסויים העבודה שלי מתייחסת בדיוק לזה...

י.נ.: קיימת אפשרות שאמנים חוטאים לשוט התקופה שצולף בהם, לאופנות ולציר הזמן. אנחנו מקדישים עצמנו לאמנות, לאחר-מכן המבקרים והאוצרים מקבצים אותנו סביב נושאים שמתורגמים לשיח. חלק מהנושאים של אמנות מזדקנים לאט יותר מהאנשים שיצרו אותם. אתרברב ואגיד שיש אמנים שמזדקנים עם יותר חן מאמנים מאחרים. אך כאן אנו מתרברבים אפילו עוד יותר בכך שכשאנו מגלגלים רעיונות, מקשיבים אחד לשני, מיוצרת שפה, והשפה אומרת לנו מי אנחנו.

ר.י: כן, זה נכון. אנחנו מסתכלים על אמנות העבר דרך עיניים והלך-רוח עכשוויים. מה שניסיתי לומר קודם, זה שאם אנחנו מסתכלים על דברים שנעשו בעבר והצורה בה אנו קוראים את הדבר ומבינים אותו שונה בצורה משמעותית מאיך שהבינו אותו בזמן שהוא נעשה, אז הדבר הזה כבר איננו חלק מהשיח העכשווי. אתה חושב שבמובן מסויים אתה מייחס חשיבות רבה יותר לשפה ולמילים בגלל שאתה צריך לדאוג למורשת שלך?

י.ג.: כן, אני חושב שמילים הן חשובות בשבילי ובשביל האמנות שלי, אבל לא כדי לספח את ערוגות הפרחים של המורשת שלי. יש לי דאגות יותר דחופות. כמו למשל לתרום טרמינולוגיה שלמה לאמנות בשפה העברית.

ר.י: זה באמת נשמע כמו מטרה חשובה. אני לא מוטרד מכך או מלהיות לא מובן ואני כלל לא בטוח שתהיה לי מורשת להשאיר אחרי.

י.ג.: אז, איפה אתה ממקם את עצמך? אלטר-מודרניזם? מונח שהוגדר על-ידי ניקולס בורדיו, כניסיון להמשיג אמנות שנעשית כיום בקונטקסט הגלובלי בתגובה לסטנדרטיזציה והפיכת הכול לסחורה.

ר.י: ז'אק רנסייר לא רואה במודרניזם ובפוסטמודרניזם שתי תנועות נפרדות, אלא שני צדדים של אותו מטבע, אם כך אז גם אלטר-מודרניזם עדיין מושקע באותה מנייה. במובן מסויים אנחנו עדיין משחקים במגרש המשחקים שאבותינו שיחקו בו, אותם הדברים רק בקצב הרבה יותר מהיר.

י.ג.: ניקולא בורדיו המציא את המונח אלטר-מודרניזם כשם לטריאנגל במוזיאון הטייט. הוא טען שאמנים היום מחפשים מודרניות חדשה שתהיה מבוססת על תרגום: "מה שחשוב כיום הוא לתרגם את הערכים התרבותיים של קבוצות תרבותיות ולחבר אותן לרשת העולמית". זה תואם את סדר היום שלי ככפפה, למעט העובדה שזה כמעט אינו בר-מימוש מכיוון שלקונטקסט יש אלמנטים של מינוחים צולבים הנעולים אל תוך אותה הרשת וכולם ממרפקים זה את זה. זוהי הרשת עליה מדבר דויד ג'וזליט.

ר.י: אני לא לגמרי בטוח שאני מסכים עם זה (למרות שאני חייב להתוודות שאני לא קראתי את הטקסט אליו אתה מתייחס). בתרגום של ערכי-תרבות לערכים



י.ג.: למי יש יותר בעלות על העכשיו? אני אומר זאת מבלי דיעה מוקדמת או נרקיסיזם ממרום-גילי ולא מתוך ריכוז-עצמי או פרספקטיבה נוקשה. כמובן שכל בן-אדם רואה את העולם כנובע מהנקודה שבין שתי עיניו... בטח סיפרתי לך את הסיפור, לפני שנים כשהייתי בן 27 דיברתי עם שני אמנים שנרעשו מרישום שלי של קו אופקי. אני הסברתי שזה קו אחד שצולל אל תוך הנייר ויוצא מהצד השני. קו אחד משני צידי הדף. עומדים לפני הרישום הם תחקרו אותי, "שטויות זה לא רישום" הם אמרו. ואני אמרתי לעצמי "יהושע, תזכור את הרגע הזה, תזכור איך אמנים ותיקים מסתכלים על אמנים צעירים... והם לא מבינים שהאמנים הצעירים הם הדוברים האמיתיים של זמנם."

ה.י: יש הבדל מהותי בינינו. אתה עדיין היית חלק מהמאה ה-20, תקופה שהתמקדה בהגדרות, בחקירה של גבולות האמנות ובשברית החציצה שבין אמנות לחיים. כל פעם שסף חדש היה נפרץ, היה לדור שקדם קשה לקבל זאת. אני חושב שבימינו, רוב הגבולות כבר ממזמן נעלמו ויש תחושה שהכל הולך. אפילו הזעזוע בעצמו נהיה אסטרטגיה קלישאתית שבקושי מצליחה לזעזע יותר.

י.ג.: מה שאתה מנסה לומר זה ש"אתה לא יכול להפחיד זונה עם זין"... דברים לא נעשו במטרה לזעזע אלא כדי לחקור ולעשות אמנות מתוך התכוונות כנה ובהתאם לחזון אישי, תוך התעלמות מקונבנציות של איך אמנות צריכה להיראות. למעשה אם זה נראה כמו אמנות זה כבר נעשה. יש הרבה אמנים, הרבה יותר צעירים ממך, שדוחפים את האפשרויות של הבלתי-צפוי.

ה.י: גם ערימה של אשפה שפוכה על רצפת הגלריה מתקשרת כבר עם מודלים שנעשו בעבר. לדעתי רוב האמנים מסתכלים על אמנות כעל אוצר מילים איתו הם יכולים להגיד משהו, הם פחות מנסים ליצור שפה חדשה. אם חושבים על זה, אמנות ממוחשבת או מה שנקרא ניו-מדיה, זו באמת אולי שפה חדשה שנחקרת ומתפתחת היום. אני לא אומר את זה, רק בגלל שזה כלי יחסית חדש שטווח האפשרויות שם עדיין לא מוצה.

י.ג.: אני מדבר איתך כאמן בעל-ותק, ש"שרד את המלחמה". הדימוי הזה חוגג גם את הענווה וגם את הגאווה שבתוכי, הדימוי הזה מפלרטט איתי. בכל תקופה, אנחנו קוראים מחדש את הירושה של האמנות. אנחנו מגדירים מחדש את מה שראינו, קראנו ושמענו.

מהמזרח), השתמשו ב"כתיבה אוטומטית".

אני הבחנתי שאחר-כך אמרת שאתה מוצא את עצמך כשוחה במה שאתה חווה כ"החשיבה הכאוטית" שלי הא... אה שכחתי שאנחנו בעברית חה חה... האם לך התכוונת כשאמרת "כתיבה אוטומטית"? אבל אני מניח שזו שיחה בתוך שיחה.

ר.י: לא התכוונתי לכך מלולית, אנסה להסביר את הקונטקסט של ההערה שלי. התחלנו את השיחה הזאת כהתכתבות באימיילים הלך ושוב. בשלב מסוים הרגשתי שאנחנו כמו שני כוחות שמושכים בחבל לשני כיוונים שונים. בעוד אני ניסיתי לערוך ולסדר את הטקסט שיחיה קוהרנטי, אתה היית עסוק בלבולן אותו, הכנסת משפטים שכתבתי לך באימיילים שלא היו חלק מהשיחה הזו, עירבבת כל הזמן עברית ואנגלית, שלחת לי תוספות לשיחה, שכתבת בגרסאות ישנות של ההתכתבות, שהחסירו דברים שכתבתי. הרגשתי כמו עקרת-בית שעושה ספונג'ה בומן שילד עם מגפיים מלאות בוך מתרוצץ סביבה. אתה התנהגת כמו שאתה פעמים רבות עושה עם העבודות שלך, שומר את כל השיירים ותופעות הלוואי ודוחף אותם חזרה לתוך הטקסט של השיחה.

י.נ: אתה צודק, קלעת בול. אני לא יודע אם זה מתחבר לחרדה שלי או לרגישות התלמודית שבי. מסלולי מחשבה חוצים גשרים ומנהרות.

ר.י: אולי שנינו למעשה מגיבים בצורות שונות לחרדה, אני עם הצורך שלי לערוך ולמרוקן הכל, אתה עם הצורך שלך להכניס הכל פנימה.

י.נ: כשהרהרתי בהצהרה שלך על הדרך בה אני מתקשר, חשבתי, "ובכן, זה בגלל פער הגילאים בינינו? או שוני תרבותי? האם אמן צעיר מרגיש בעלות גדולה יותר על רוח הזמן?" כנראה שכן, ובצדק. איך זה מרגיש לך לנהל שיחה איתי, המבוגר ממך באופן משמעותי?

ר.י: יהושע, אני באמת שוכח שאתה אדם מבוגר. אתה לא מתנהג, מדבר, חושב, חי או עושה אמונות כמו אדם זקן. אם ככה, אני צריך לפעמים להזכיר לעצמי שאתה כפול ממני בגיל, אבל זה קורה רק כשאנחנו נהיה רגון וקשה להתמודד איתך. אמונות מפסיקה להיות עכשווית כשאנחנו מפסיקים להבין את ההקשר התרבותי בו היא נוצרה בצורה מיידית או בלתי-אמצעית ואנו נוקטים למתווכים.

במובן הקלאסי.

הי: אתה חייב להבין שהפסלים שלי לא באים להשליך על דת באופן ישיר או ללעוג לאמונה. אני גם לא אמן פופ או מינימליסט (או פוסט/ניאו מינימליסט/פופ) ואני עושה שימוש באלמנטים מהדיסציפלינות האלו וממקורות אחרים מבלי לראות את עצמי מחויב לאף אחת מהן. אני יותר כמו מישהו שמחטט בפחי האשפה של תולדות האמנות, אוסף שאריות. הפסלים שלי הם קצת כמו בני-כלאיים.

י.ג: ב"כמו שציור הוא לפיסול", מאמר בספר שנקרא "Changing" שנכתב על-ידי לואי ליפארד לפני כארבעים שנה, היא אומרת: "יחסיות משתנה: בתקופה הזאת, פיסול וייצור של דימויים על משטחים שטוחים מסתמנים כמתנתקים מהגבולות וההגדרות הקונבנציונאליות."

הי: כן, אני לגמרי יכול להזדהות עם זה, על איזה אמנים היא דיברה?

י.ג: היא כתבה את זה בקשר לאלברטו ג'קומטי, אווה הסה, יאיוי קוסמה, לוקאס סאמרס, סונייה. היא כותבת: "על-ידי יצירת עבודות שהן פיוו'ן או על-ידי עבודה בכמה ז'אנרים במקביל, הכריחו אותנו להתעמת עם לחץ ועול הפרקטיקות האבסולוטיות, הנשענות בכבוד על ההיברידים..."

הי: היברידים, המלה הזאת שוב... אני מעדיף את המונח בני-כלאיים. היברידים הם פחות עצמאיים, יש בהם חלקים ממקור אחד מחוברים לחלקים ממקור אחר. בבני-כלאיים הכל מעורבב יחד ונוצר משהו חדש, משהו יחודי.

י.ג: במהלך השיחות שקדמו לגרסה הזו של השיחה, אתה התנגדת לקצב שלי ואמרת "אני מבין מה שאתה מנסה לעשות עם הכתיבה האוטומטית שלך, אני לא כזה! אני מאמין בעריכה חוזרת ונשנית, עד שמשוהו בעל משמעות מוזקק החוצה". המממ... אמרתי לעצמי, הוא חושב שאני מתמסר לכתיבה אוטומטית, "מתמסר" זו המלה שאני בחרתי, אתה אמרת "עושה כתיבה אוטומטית". לאחר-מכן תהיתי לכוונתך בשימוש במונח "כתיבה אוטומטית"?

אני הבנתי את המונח מתולדות האמנות כזרימת התודעה, או תת-התודעה, כמו המלה "שרבוטים" שהאשימו בה את הסוריאליסטים ואמני המופשט האקספרסיבי. אמנים כמו מקס ארנסט, מתיא, איב טנגי, אנרי מישו (קליגרפיה בדיו, השפעות

## מסמאות בבית ספר לאמנות.

הי: הראיתי כישרון מוקדם לרישום ומאוחר יותר לציוה. כשלמדתי בבצלאל עשיתי מעבר איטי לפיסול. היו בזמני מורים מאד טובים לפיסול כמו יהודית סספורטס, צבי גולדשטיין ונחום טבת - שדור שלם של פסלים ישראלים חייב לו הרבה. באותו הזמן (תחילת שנות ה-2000), הדבר הכי חם ששלט בסצנה המקומית ובמסדרונות המחלקה לאמנות היה אינסטליישן. העניין שלי היה באובייקטים פיסוליים יחידניים, ובמובן מסויים זה עדיין נכון.

י.נ.: בדיוק נתקלתי בטקסט של מוזיאון תל אביב על התערוכה שהיתה לך: "הפסלים של ישראל נראים במבט ראשון קרים, סגורים וחידתיים ומאזכרים בסגנונם את הפיסול המינימליסטי, אך צבעוניותם הפתיינית והזוהרת מאזכרת את אמנות הפופ. בעבודתו הוא גוזר צורות יסוד מאתרי קדושה בשילוב אלמנטים פסברו-מדעיים, וכך הפסלים עוברים מהמציאות האזורית המסוכסכת והטעונה שלנו לעולם חלומי, קסום ופנטסטי." אתה מזדהה עם האסוציאציות הללו: פופ, מינימליזם, אתרי קדושה?

הי: אני רואה עצמי כמי שמגיע ממסורת פיסול ישראלית ששורשיה במינימליזם, מסורת שהתפתחה הרבה בזכות אמנים כמוך ואחרים שבילו זמן-מה בניו יורק ובלונדון והביאו איתם את המסורת הזו ארצה, שהסתדרה היטב עם "דלות החומר" המקומית. ישנה גם השפעה לא מבוטלת מפופ-ארט, בעיקר בצבעוניות של העבודות ובחוש ההומור. מבחינות רבות אני יותר מושפע מארטשוואגר מאשר מג'אד. בזמן לימודי בבצלאל, יעקב מישורי היה מורה מאד דומיננטי ותומך נלהב של פופ-ארט ואמנות אמריקאית מלוס אנג'לס. אני חושב שרק לאחרונה יצרתי את עבודת הפופ-ארט הראשונה האמיתית שלי. בעבודה "C.C.C" הפכתי שרשרת סוכה פשוטה, של ילדים, לאובייקט פיסולי ממתכת, ותליתי אותה כאילו היתה אלמנט ארכיטקטוני ניאו-קלאסי, גירלנדה, על חזית גלריה ברוורמן בתל אביב. לגבי אתרי קדושה, אני בהחלט מתבונן הרבה על תשישי-קדושה וארכיטקטורה דתית כמקור השראה.

י.נ.: העבודות שלך ממוקמות בין הפשטה נוזלית, עיצוב פוטנציאלי וצבעוניות פופית. איך המקודש והפופי עובדים יחד? האם אתה משייח את התוכן הדתי? האם אתה מייצר מבט ציני על תשישי-קדושה? כן, ישנו אלמנט של פופ אבל לא

וציוניים. אבא שלי היה סופר ביטניק שגדל ברודוזה (כיום זימבבואה). הוא בילה את רוב שנות ה-60 באירופה וארה"ב כותב ספרים שהיו, כפי שהוא כינה אותם: "הערות לקראת רומנים". הוא בא לביקור אצל דודתו בירושלים בתחילת שנות ה-70 ונתקע בארץ בלי כסף להמשיך לטייל. בבית דיברו אנגלית. התרבות שینگתי מהורי היתה אנגלו-סאקסית, תמיד הרגשתי ריחוק מה מהתרבות הישראלית, למרות שאני מאד ישראלי.

י.ג.: באיזו דרך אתה "מאד ישראלי"? מה זה אומר להיות מאד ישראלי? אני באמת שואל, זוהי לא מלכודת.

ה.י.: שפת-גוף, האינטונציה שלי כשאני מדבר, ישירות, אי-ידיעת כללי הנימוס המקובלים בחברה וכו'... שאלת בנוכחותי חבר איטלקי שלך, ניקולה טרצי, מה זה ישראלי בשבילו? ואהבתי את התשובה שהוא ענה. הוא אמר שישראלים, למרות היותם מאד מגוונים במראה החיצוני שלהם, אפשר לזהות אותם מיד, בלי להבין מה גורם להם להיראות מוזרים כישראלים. הוא אמר שמדינת ישראל, בשונה ממדינות אחרות, נוצרה בבסיסה מרעיון קונספטואלי וזה הופך את הישראלים לישראלים מתוך קונספט. הקונספט הזה משודר החוצה ומייצר ניראות ישראלית.

י.ג.: הסטריאוטיפ שבא לראש הוא של אנשים שממהרים כל הזמן, חברותיים מאוד, אך אגרסיביים באותו הזמן, טיילים, טכנולוגיסטים. הם "יודעים הכי טוב" ומתעקשים להביע תמיד את דעתם, וגם זה לא אופייני לך.

ה.י.: הבית בו גדלתי היה דתי-מודרני-אורתודוכסי למען אמי. עד גיל 16 למדתי במסגרות דתיות (לבסוף העיפו אותי מהישיבה התיכונית בה למדתי ועברתי לתיכון חילוני). אבא שלי מעולם לא היה דתי במובן של שומר מצוות למרות שהוא ראה עצמו כאדם מאמין. היתה לו סקרנות עמוקה לדתות אחרות. אני זוכר שפעמים רבות התלוויתי אליו לכנסיות ומנזרים כשעבד על כתיבת מדרין למנזרים בארץ הקודש. הדירה של הורי היתה מאד קטנה עם ערימות ספרים מהרצפה עד התקרה. כמות הספרים גדלה בקצב כזה, שכל רהיט הוסב בשלב מסויים למדף ספרים מאולתר: שולחן הקפה, שולחן הכתיבה, הכיסאות וכו' כולם היו מכוסים ערימות על ערימות של ספרים. החיבה שלי לאמנות התפתחה הרבה בזכות התבוננות בספרי אמנות.

י.ג.: אולי במובנים מסויימים ספרים עדיפים מבתי ספר לאמנות? יש הרבה סמטאות

לקוחה משורה בשיר: "דע כי כשכל המילים נאמרו/ ואדם נלחם בטירוף/ משהו נופל מעיניו העיוורות מזמן/ הוא משלים את תודעתו החלקית." (תרגום מלולי).  
 ב-1938 ייסס כבר היה מאד זקן. הוא דירבן את הצעירים האירים לתמוך בגרמניה הנאצית ולהילחם בבריטים. השיר הזה הוא המורשת המוצהרת שלו, כשהוא מזמין את הטקסט למצבה שלו. הוא גם כינה אמנים מודרניים "תוצרים שפלים ממיטות שפלות" (צאצאים לא לגיטימיים). הוא עודד את הצעירים לצאת להילחם מלחמות ולמות על החרב. לייסס הייתה שירה נפלאה ופוליטיקה דפוקה. ביקשתי חומר כתוב על ייסס שכתב חברי דן מירון. הוא כתב ניתוח נפלא של חייו ועבודתו. ביקשתי גם תרגום של השיר, שתורגם בצורה נפלאה על-ידי זלי גורביץ' אך לא ידעתי שחברי מירון כבר תרגם בינתיים את השיר והייתה חוסר הבנה לגביי הדפסת השיר בקטלוג. האם משהו יכול לראות רעיון לפני שהוא נעשה אובייקט? והאם האובייקט עצמו דומה לרעיון שילד אותו? והאם האובייקט זהה לעצמו במקום ובזמן אחרים?

ר.י: הסתירה שהיתה בבסיס "הספרייה העיוורת" בין הספקטקולרי לבין בלימת הנראות, התיישבה היטב עם המסורת הישראלית ואולי היהודית ביחס לאמנות והחשש הישראלי מהוויזואלי. להשקיע כל-כך הרבה מסה וחומר על דבר שלא ניתן לקריאה, שהנראות שלו שקופה או משקפת. התזמון שלך עם הספרייה גם קלע לרגע הנכון מבחינת השיח הפוסטמודרני נגד אמיתות אבסולוטיות ורצון לחשיפת בעלי-הכח וקובעי הדברים, הקריאה לשקיפות של ארגונים וממשלים.

י.ג.: גם לשיר של ייסס וגם לפרוייקט בתל אביב היו משמעויות פוליטיות. "הספרייה העיוורת" פותחת מרחבי כוח ותולדות אמנות. המרחב שנפתח על-ידי הפרוייקט משקיע עצמו לתוך החלל שנפתח, היא לא מתארת את מרכיבה.  
 הכוונה של "הספרייה העיוורת" היא לעקוב אחרי החוט המתפתל (הרפרנטים המוסדיים). יש הבדל תבניתי בין שתי הספריות. בונציה יצגתי את ישראל, בבית אריאלה יצגתי את היהודים. אתה מכיר את האמירה: "אני ובן-דודי נגד העולם, אני ואחי נגד בן-דודי?"

אם אכן ישנה מסורת אנטי-וויזואלית, אפילו אם אתה מפר אותה, האסתטיקה שלך היא מאד חומרית וויוואלית. אתה לא עושה רושם של ישראלי, איך אתה רואה את עצמך בתחביר הישראלי?

ר.י: טוב, אולי כדאי שאני אספר קצת על עצמי. אני גדלתי בירושלים (ונשארתי שם עד גיל 26). אמא שלי היגרה לארץ מדרום אפריקה ב-1960 ממניעים דתיים

עיוורים לבנו, לא נגישים. גם במיצב עצמו לא היתה ממש נגישות לאינפורמציה, הספרייה לא רק הייתה עיוורת אלא גם מנעה מהצופה קריאה. זה היה ארכיאולוגי לא רק בגלל השימוש החוזר של הספרייה מונציה, אלא גם מהבחינה של חוסר היכולת לקריאה מיידית של הסימנים, הבריון ככתב חרטומים.

י.ג.: לא. זאת לא היתה ארכיאולוגיה זה היה שימוש חוזר. החומרים הממוחזרים חזרו לתוך המטבע של האמנות. ארכיאולוגיה עוסקת בניפוח אובייקטים שבסך הכל נמצאו והוכנסו לארכיון. מיחזור עוסק בהווה של דימויים שמפריעים להיסטוריה הלינארית ויוצר תחזוקה כאמנות. בעבודה שלי, המיחזור הוא צורה של מעקב, מחיקה כפולה, סירוב לאימוץ. ככל שאתה מקטין אובייקטים אתה מגדיל את החלל האידיאולוגי. "יערות פולין" הם דוגמא נוחה שחיה ולא מדברת את זה.

ר.ג.: "הספרייה העיוורת" היתה מיצב ענק שכיסה את החזית של ספריית בית אריאלה בתל אביב ואת רוב הרחבה שלפניה. היו אלו פיגומים עם לוחות זכוכית ענקיים ועליהם כיתוב בבריון. המיצב השתמש באותם אלמנטים בהם השתמשת בונציה, רק שכאן הכיתוב ה"רגיל" קודד בבריון. זה מעניין, ספרייה שהיא כביכול לא רק עיוורת אלא גם לעיוורים. אבל העיוורים לא ראו את המיצב הענק והם גם לא יכלו באמת לגעת ולקרוא את הכיתוב בבריון, הוא היה מחוץ לטווח השגה.

י.ג.: כמו שאמרתי, החומרים ל"ספרייה העיוורת" היו השיירים של "הספרייה אחוזת הדיבוק" שהצגתי בביאנלה בונציה, בג'ארדיני בחזית הביתן הישראלי ישנה גם כן רחבה גדולה. בתל אביב היחסים הטריטוריאליים היו מוטמעים אל תוך העבודה. הייתי מאד מודע לסביבה, השכונת הצפופה של "הספרייה העיוורת" עם המוסדות שבשכונת לה. מצדה האחד של הספרייה נמצא המוזיאון, ממולה בית המשפט העליון, מהצד השני של השדרה "הקריה", ומאחורי הספרייה בית האופרה. הדימויים בקטלוג של "הספרייה העיוורת" הציגו את מראה הסביבה בצורה רלוונטית למיצב. הפיגומים בונציה היו מאונכים, אבל בתל אביב בשחזור (זה לא באמת היה שחזור, אלא מיחזור של החומרים בקונטקסט שונה), הפיגומים היו שני סטים זהים בגודלם של פיגומים: פיגומים מאונכים בחזית הבניין ופיגומים אופקיים בכיכר.

"הספרייה העיוורת" היתה מבוססת על שיר "למרגלות בן בלבן" של אחד המשוררים האהובים עלי וויליאם באטלר ייטס (זה למעשה שיר פשיסטי). כותרת המיצב

לבין ישראל היה שהתנועות הללו נוצרו מרוח חדשה של דור צעיר שהתפרע, לעומת זאת בתל אביב, דווקא הדור הוותיק הוא זה שאימץ את האפנות החדשות. פרצופים ותיקים במקומות חדשים.

ר.י.: למרות שהיה גם אז דור אחר, אמנים ישראלים צעירים שהיו חלק מהתנועה הזו שאתה מזוהה, אבל בצורה אותנטית, אמנים כיעקב מישורי ויצחק ליבנה. אבל כשאני חושב על זה, הם באו קצת מבחוץ, מישורי היה אוטסיידר אוטו-דידאקט, ונראה לי שליבנה שלמד אמנות בניו יורק.

י.נ.: שים לב, האבחנות של כאן הן תוך כדי התבוננות אחורה מעבר לכתף. באותה תקופה, שנות ה-60, 70, 80, לא הייתי מעורה כל-כך בדינאמיקות שביני לבין הסביבה... ובמה שתסס מסביב.

ר.י.: איך הסיפור המשיך משם?

י.נ.: אחרי תערוכת יחיד אצל מרי בון ב-1979, בפעם הראשונה במסגרת חיי המקצועיים חיייתי 3-4 שנים בניו יורק. פגשתי באמנים וכותבים מ"מגזין אוקטובר" ואת רוברט פינקוס וויטן המבריק. בשנות ה-90 היו לי יחסים פרודוקטיביים עם וונדי שפיר שהיתה אז גם האוצרת וגם הדילרית שלי. היה לה דיאלוג מאד אינטנסיבי עם העבודות שלי, ונוכחות קבועה בסטודיו שלי לכל אורך התהליך ובמהלך הצבת העבודות בתערוכות. שפיר היתה הכוח המאיץ שמאחורי "חמש ערי אפר" ומיצב "הספרייה העיוורת" בבית אריאלה. לבסוף היא התפנתה לעשות אמנות בעצמה. למעשה, שפיר עסקה גם באמנות של עצמה כבר אז בתקופת האוצרות שלה. היתה זו תלות-הדדית, היא היתה כל-כך יצירתית, הפקנו יחדיו את העבודות של שנינו, מה שיצר מאבקים טריטוריאליים. ב-1995 ייצגתי את ישראל בבינאלה בונציה, כאשר גדעון עפרת היה האוצר. ההזמנה הזאת ממנו הביאה לרנסנס בסטודיו שלי ומילא אותי באנרגיה חדשה. חקרתי רעיונות של "ערפדות", של הערפד בארכיון (שם טוב לתערוכה).

ר.י.: אני אוהב את השמות שלך, "הערפד בארכיון", הרעיון שיש ספרים שהם ערפדים שמציעים לקורא חיי נצח. "ספרייה עיוורת", השם "ספרייה עיוורת" גורם להיפוך במערכת היחסים שלנו לספרים. אנחנו אלה שמשתמשים בראיה עליהם. ההיפוך הרעיוני בשם מנסה להדוף אותנו כבעלי זכות השימוש על הספרים. הם



יותר. קצת עצוב לפעמים לראות איך אחרי כל-כך הרבה שנים, אמנים עדיין נוטרים טינה. אני חושב שכשהיית צעיר אמנים באמת האמינו ונלחמו למען מה שהאמינו בו. היום אמנים נלחמים בעיקר לקידום הקריירה שלהם, פחות למען האמונות שלהם.

י.ג.: שנות ה-80 היו בעיקר שנות מעבר באמנות, אך מה שהתרחש בישראל היה מדהים למדי. עמיתים שלי שהיו מחוייבים לחקירה של מבנים ראשוניים, שיטות גילוי, אמנות פוליטית וסגנון מושגי, שינו לפתע את הכיוון ולא רק שהם שינו כיוון, אלא הם גם התכחשו לעמדותיהם הקודמות. כהן גן, גרשוני, קדישמן היו עמיתי, ואני לתומי חשבתי, גם אחים לנשק, בין לילה הם קיפלו את הציוד והצטרפו למחנה השני. כאשר אני אומר הצד השני, אינני מתכוון לכך שהם הפכו לאויב, כלל וכלל לא, נשארנו חברים, השיחות אפילו הפכו מנומסות יותר. אבל העיסוק האמנותי שלהם הפסיק לעניין אותי.

כל זה התרחש כאשר גל חדש של אקספרסיוניזם שטף את עולם האמנות, הוא זכה לכינוי Neue Wilde (בגרמנית), Transavantgarde באיטלקית. בארה"ב ציירים חדשים ופרובוקטורים ציירו אקספרסיוניזם פיגורטיבי, עסקו במיתוג ובמרדף אחרי סלבריטאות. הם הפכו לשוברי קופות שבעקבותיהם נפתחו גלריות בקניונים. היית יכול לשמוע את הריאקציונרים החדשים האלה מעלים באוב את רמברנדט וסוטיין... לאחר שכל זה נאמר, אני חייב לציין שהייתה עדיין תמימות ויצירתיות נהדרת בישראל, אווירה נפלאה לעשיית אמנות.

ה.ג.: בארץ עדיין יש את האווירה הנפלאה הזו שציינת, אולי יותר מתמיד. אנחנו מדברים על סצנת אמנות ישראלית, אבל אנחנו בעצם מדברים כיום על סצנת האמנות התל אביבית... תל אביב היא עיר חילונית, כייפית ונהנתנית בליבה של מדינה שמרנית וכאוטית מבחינה פוליטית. זה מקום מאד תוסס, ואנשים מאד מעודכנים לגבי במה שקורה בברלין, לונדון, ניו יורק ומרכזים תרבותיים אחרים. אמנים בניו יורק פחות מתעניינים במה שקורה בערים אחרות בעולם, יש מספיק דברים, אם לא יותר מדי, שמתרחשים בעיר עצמה.

י.ג.: כן, אני אוהב את תל אביב ומרגיש בה שאני נטען באנרגיה. אני אוהב את בתי הקפה ואת "תולעת ספרים". במובנים מסוימים אתה צודק, התל אביבים הם יותר מעודכנים מאשר הניו יורקרים. חלק גדול מהחברים והקולגות שלהם נמצאים במרכזי אמנות בעולם.

בשנות ה-80 ההבדל המרכזי בין תנועות האמנות הלגיטימיות שציינתי במערכ

ר.י: זה נכון שזו בעיה בבתי ספר לאמנות כמו בצלאל, אבל בישראל באופן כללי היום, אמנים מסתכלים יותר כלפי חוץ אל עבר הסצינה הבינלאומית מאשר פנימה. אבל בוא נחזור לחוויה שלך, איך "לחזור על עקבותיך" (כפי שאתה מכנה זאת) השפיע על העבודה שלך? איך קיבלו אותך אמנים ואוצרים בארץ?

י.נ.: האמת היא שלפני 30 שנה זה היה הפוך. ישראלים לא רצו להסתכל החוצה, אל השיח הגלובאלי. הייתי במאבק מתמשך נגד המקומיות בישראל. בשנות ה-70, אמנים התנגדו להשפעות מבחוץ ורצו באופן נחרץ, כמעט גואש, לייצר "אמנות ישראלית" בלי לדעת מה זה "ישראלי". זה הדגיש ערכים פרובינציאליים. הבעיה היתה שהניסיון לטעון אמנות בנושאים ישראליים לא גרם ליצירת אמנות לאומית מרשימה... כך שהטרנד שאתה מדבר עליו קרה אולי קצת באשמת. אני סירבתי לקבל את ההיררכיות של סצינת האמנות המקומית. היה כזה קונצנוס סביב מי טוב ומה זה טוב. ראיתי מקרים של ממש בגידה בערכי האמנות לטובת המפעל הצינוני. יצרתי לעצמי אויבים, וזה עלה לי בהרבה עצבים ואשראי אצל אנשים. אני שמח לשמוע שהיום אמנים מסתכלים החוצה, אבל זה לא צריך להיות במחיר של התעלמות מהפנים. לימדתי בצלאל והייתי ראש המחלקה לאמנות לשלושה חודשים קצרים.

ר.י: למה רק לשלושה חודשים? מה קרה?

י.נ.: אולי עשיתי טעות לעזוב את הפוזיציה הזאת. הוזמנתי לתערוכת יחיד בניו יורק בגלריה מרי בון. לא ידעתי שבאמנות ישראלית רק מורים יוצרים מורשת. אחרי שעזבתי היתה תקופה רוויה בהתרחשויות, מהפכת הסטודנטים ויריבות בין אלו שעמדו על ארגון תנובה לבין הספרדים והמהגרים החדשים.

ר.י: באיזשהו אופן זה מרגיש כאילו בארץ בכל פעם יש מקום רק לדרך אחת לעשות אמנות, הקונצנוס על מהי הדרך הנכונה לעשות דברים משתנה עם הזמן, אבל בשביל לבסס עצמה היא חייבת להדוף כל תחרות.

י.נ.: הסיטואציה בשנות ה-70 וה-80 בארץ היתה הרסנית, פרובינציאלית, עצובה, אך מה שצינת היה נכון.

ר.י: זה עדיין נכון ברמה מסויימת, אבל אני חושב שהדור שלך סבל מזה הרבה

שלי באמנות היתה כמעט בלתי נמנעת.  
למדתי אמנות בניו יורק, וחייתי בירושלים מיד לאחר שסיימתי את לימודי  
באוניברסיטה. את הקריירה שלי התחלתי בישראל באמצע שנות ה-60.

הי: זה קצת מעוות שאמן צעיר יעזוב את ניו יורק ויהגר לישראל, היום זה קורה  
בעיקר בכיוון השני.

י.ג: מבחינת הפרקטיקה האמנותית הייתי צריך לחזור על עקבותיי בניו יורק  
הרגישות הקולקטיבית באמנות בצורה כבר עברה לציור שלאחר קוביזם, הפיסול  
התחיל לחקור רדוקטיביזם (דיוויד וטוני סמית, גוצ'י ואלכנסדר קלדר). בישראל  
היו עוסקים בעיקר במופשט לירי צרפתי, בציור ובפיסול אנגלי (למזלי ולמזלה  
של מסורת הפיסול הישראלית, בשנות ה-60 קבוצה שלמה של פסלים ישראלים  
צעירים עברו תקופה בלונדון, בצמידות לאנתוני קארו). היתה לי תחושה שזו טעות  
ללמוד ממופשט צרפתי ונכון יותר לפנות לפיסול אנגלי.

הי: זה מצחיק מה התרבות הישראלית בוחרת לנכס לעצמה, בדרך-כלל היא תבחר  
בכל תחום ממדינה שונה, זה כמו לבחור רק את הלהיטים. זה גם יוצר מצב מתמיד  
של להיות צעד אחד אחרי הטרנד האחרון, היום האינטרנט סוגר את הפער הזה.  
אבל לפי מה שאתה אומר זה נשמע כאילו זה לא רק שעברת למדינה אחרת, עברת  
גם לזמן אחר.

י.ג: כל זה הרווה את השיח העצמי שלי, המודעות הכפולה לקונטקסט תרבותי  
וסביבתי. סף הכניסה הסכיופרני שלי. האדמה מתחת לרגלי תססה במקביל  
בשתי תקופות שונות. רק אחרי חמש שנים בהן שילמתי את החוב ל"אותנטיות"  
הישראלית, יכולתי להתקדם. השנים המוקדמות היו מלאות בביטחון עצמי מופרז,  
אפילו זחיחות-דעת, שיחות ארוכות ואינטנסיביות עם ארוך ומאירוביץ.

הי: לצערי נראה לי שככל שסצנת האמנות הישראלית הלכה ונפתחה יותר לסצינה  
הבינלאומית, כך היא פחות ופחות התכתבה עם ההיסטוריה המקומית שלה.  
אני חושש שאיבדנו משהו כתרבות כשניסינו "לשחק במגרש עם הגדולים" לפחות  
בזמני בבצלאל, כמעט אף-אחד לא דיבר על ארוך או קדישמן או אפילו נוישטיין.

י.ג: טוב, זו בעיה מאד ספציפית לבתי ספר לאמנות.

י.נ.: ישנה אולי זרימה פנימית של מחשבות ודחפים שמחלחלים ומסוננים דרך רשתות מחוררות בתודעותינו. לאורך כל השיחה שלנו, חלקו האחורי של המוח שלי היה מודע לשאלה האם קטע מסוים, משפט מסוים, קירב או הרחיק בינינו. הרגשתי שככל שנתקרב יותר לאחד, לשני, נתקרב יותר גם לאמת הפנימית שלנו. מישו כתב פעם: "אנו ניגשים לחיי אדם אחר כמו היה סיפור עלייתי, ולעובדות אודותיו כאילו היו אובייקטים. הם כבר נוצקו ונעשו חיצוניים. אנחנו נוגעים בפני השטח של האחר כדבר חיצוני" היו גם כמה חילופי דברים בינינו בקשר לרגעים שהעלבנו ונעלבנו ממה שהיה לשני להגיד. האם חשנו שפלוש לנו לטרטוריה אישית מידי, כאילו מישו קיווצ' את פני השטח המושלמים שלנו? אני מניח שהדברים התפתחו כך משום ששנינו רצינו במודע, או לא במודע, גם לשמור על מרחק הגנה סביר מהאחר וגם להתקדם עם השיחה בשביל להתקרב.

ר.י.: זה קצת מצחיק ששנינו כה רגישים (כל אחד בדרכו שלו) ומתעצבנים בקלות... המעטה החיצוני שלנו הוא מבחינות רבות מאד ציני. אני חושב ששנינו לפעמים מרגישים קצת יותר מדי בנוח להגיד ככל העולה על רוחנו, בהנחה שאחרים יבינו שהדברים נאמרו ברוח טובה. אני גם חושב ששנינו מאד ביקורתיים ביחס לעבודה שלנו ונוטים למצוא בתגובות ובשאלות אחד של השני רמזים לסרקום או ביקורתיות שלא תמיד באמת שם.

י.נ.: ראובן, אמרנו קודם שנאתר את "נקודות הכניסה" שלנו, המקצועיות והאישיות. אני חושב שמהר מדי עברנו בכמה רבדים מהאיש לי מקצועי. הינו קצת להוטים מדי למצוא הדים של עצמנו בעבודות של האחר. אז הנה כמה מילים על "נקודות הכניסה" האישיות שלי.

באתי ממשפחה עם מורשת של אמונות. הדוד שלי צבי מאירוביץ יצג את ישראל מספר פעמים בביאנלה בונציה וסאו פאולו והיה שותף במספר צמתים מכריעים בהיסטוריה של האמנות הישראלית. הוא היה חלק מתנועת "אופקים חדשים" בישראל, שהיתה הניסיון הראשון באמנות מופשטת שנעשה בארץ. הוא היה כריזמטי, מבריק, מלא תשוקה ומאוד רומנטי. הוא היה סלע מחצבתי עליו בניתי את האמנות שלי. דרכו נחשפתי לספקטקולריות ולמסתורין שבציור. מותו היה עבורי אירוע אלים ובלתי ניתן לעיכול. המחשבה על שתיקתו היא בלתי נסבלת.

בת-דודתי, דורית מאירוביץ, הייתה מבקרת שירה נפלאה ופרסונה בחוגי הספרות הישראליים. בפולין, דודי שמיל היה מגלף אגדי של ינשופים בעץ, סבתי היתה תופרת ומוכרת פרחים מתחרה והיו במשפחה גם סופרים ואקדמאים כך שהבחירה

## חלק ג' - לא ציפיתי לאינקויזיציה ספרדית

י.ג.: ראיתי כרגע כמה תמונות שלך מלפני שלוש שנים באינטרנט, אתה מאד פוטוגני, מזכיר במראה שלך קדוש נוצרי, כמו אחד מהשליחים של ישו. לפתע זה הכה בי שאתה נראה כמו דמות בציור ספרדי מהמאה ה-17, כמו ציור של ג'וזפה דה ריברה... מממ בעצם אתה נראה פחות מחוספס אולי אתה נראה יותר כמו מציור של ברתולומי אסטבן מוריליו. הפיתוי העצמי, כל האנרגיה שנאספת מתוך האני ומוקרבת לטובת משהו גדול יותר.

הי.: אני אוהב שבבסיס כל מחמאה שלך יש קצת ארס... מוריליו הוא, איך נגיד את זה בעדינות, קיטש?

י.ג.: מוריליו קיטש?... למה אתה אומר את זה? לפני כחודש ראיתי קירות שלמים עם ציורים של מוריליו בלובה, יש לפחות תריסר ציורים שלו בלונדון ב-Wallace collection ועוד כ-15 רישומים במוזיאון הבריטי, כ-30 יצירות במטרופוליטן בניו יורק ומי יודע כמה יש בפראדו במדריד...

הי.: בסדר בסדר, הוא פשוט לא אחד מהציירים החביבים עלי, זה הכל... וגם בדרך-כלל אין לי בעיה עם כמות מסויימת של קיטש. חוץ מזה אני יכול להודות שיש משהו בדמיון שאתה מוצא ביני לבין דמות מציור שלו. האם אתה מנסה לרמוז מההשוואה הזו על איזשהו יחס בין הפיתוי העצמי שלי (אם להשתמש במונח שלך) לבין העבודות שלי?

י.ג.: אני משער שיש הקשרים בין הגוף והמראה שלך לעבודה שלך. יש לך מראה מאד ספרדי וישנו גם המימד הדתי. יש את האופציה למשחק תפקידים מבלי להזדהות עם הדמות אותה משחקים. אין פה ארס בהערה, אני מכבד את האמנות שלך, ואותך, אחרת לא הייתי מציג איתך.

הי.: אם אתה מתעקש לדעת, המראה הספרדי שלי נובע מכך שאבי בא ממשפחה ספרדית, אבותיו גורשו מספרד. בבית הוריו עדיין דיברו לאדינו.

ר.י: אם אנחנו משתמשים במילים ושמות בצורה משחקית אולי כדאי שנמציא שם להוצאת ספרים לשיחה הזאת? מעין מוציא לאור דמיוני. מה אתה חושב על "Paperweight Press"?

י.ג: רעיון גדול... מו"ל מומצא... השם שהצעת הוא לא רע בכלל. אבל בוא נחשוב עוד קצת על השם. אם אנחנו בעלי הבית של ההוצאה והכסף יוצא מכיסנו... אולי נקרא להוצאה: "הוצאת נשמה", (מוציאים את הנשמה אבל לאט).

הי: נראה לי שבאופן מסויים המלה "לרשום" בעברית נשארת על-פני השטח וסותרת את מימד החדירה שלך לעומק הנייר. אבל אני מנחש שהשימוש הראשון במלה "לרשום" בעברית התייחס דווקא לשימור של אינפורמציה, לתיעוד, להקלטה, והמלה קיבלה לתוכה כל פעולה שבמהותה משמרת אינפורמציה ללא אבחנה אם מדובר באותיות, מספרים או בדימויים. אפילו "טייפרקורדר" בעברית נקרא "רשמקול".

המשמעות הראשונית הזו של המלה "לרשום" דווקא מתאימה לעבודות שלך. אתה משתמש ברישומים כאמצעי לתעד מידע על ניירות, יריעות פלסטיק, אינפורמציה מקופלת אל תוך מעטפות גלסין, מונחת אל תוך מסגרות, נשענת על קירות הגלריה. תן לי לנסח זאת אחרת, העבודות שלך עוסקות בהקלטה, שימור ומחיקה של אינפורמציה.

י.ג.: באנגלית, "to draw" יכול להתייחס לפעולות רבות, למשל: לשאוב מים מבאר; לשלוף אקדח ממתחת לדפלק; להוציא ארנק מלא כסף; למשוך אש אויב; משיכת כסף מבנקט. הסאבטקסט של המלה הוא למשוך החוצה משהו ממהו אחר, להשיב, לגרו, להסיק מסקנה.

רציתי שהתערוכה שלי במוזיאון ישראל תקרא באנגלית "Drawing and Deposits", אבל השם לא אושר על-ידי בעלי ההחלטה במוזיאון... את השם שהצעתי בעברית אישרו: "כלומר רישום".

הי: אני אוהב את השם באנגלית, הוא מעולה בעיני. אפשר לקרוא אותו בתור הפיכה של רישומים למשהו קונקרטי, משהו שאפשר לקחת איתך למכולת, לאובייקטים, ולא רק כאמצעי למשהו אחר.

י.ג.: משמעויות שונות שניתזות ממילים הן לא משחק ילדים, חומסקי הקדיש את חייו המקצועיים לחקירת קליטת שפה על-ידי ילדים. רציתי לאחרונה לעשות יצירה שעוסקת במסגרות וכני-צוור. לקחתי קופסת נעליים והנחתי בה צליל של שיהוק. הנעליים נעלמו, אי שם על רגליים שהלכו צעד אחר צעד. אני לא בטוח איזה צליל מגלם את ההליכה יותר, אני עדיין תוהה אם לא עדיף במקום שיהוק להכניס גימגום אל תוך קופסת הנעליים. גם שם התערוכה שהצעת "Paper Weight", "משקל-נייר" משתמש במשחק מילים. משקולת נייר, משקל-נייר, כמו חציית הגבול שבין נייר למהות פיסולית, מממ...

ר.נ.: אם לציין כמה שמות של פסלים: אל טיילור, ריצ'רד ארטשווגר, מרטין פרוויר, פרנץ ווסט, נחום טבת, איתן בן-משה ועבודות מוקדמות של איזה גנצקן.

י.נ.: ציינת את פרנץ ווסט, אמן מצויין שנפטר לא מזמן בטרם-עת. אני יכול להעריך את זה שאתה מוצא קשר אליו, הוא יצר כמה פסלים מאד צבעוניים.

ר.נ.: אני אוהב הרבה אספקטים בעבודה של פרנץ ווסט, את "הבוקיות" של האובייקטים שלו, את השימושיות של חלק מהם ואת היחס שלהם לפרפורמנס.

י.נ.: אני חושב שאני מוכרח לשתף את המצב המנטאלי שלך עם גימגום רוחני שיש לי, מעין שיהוק פסיכולוגי. אני כל הזמן נע ונד בין אנגלית לעברית בזמן העבודה בסטודיו. בין לקבל או לדחות דבר בו אני חפץ יותר מכל. דימויים שכמו מתקפלים למילים אך נובעים ממודעות לא-מלולית ומתקשה להחליט. לשפה יש תפקיד ראשי בתהליך עשיית האמנות שלי, גם כשאני עושה דברים אחרים... ישנן מילים בעברית שהן כה יקרות לליבי ושאינן להן מקבילות באנגלית, למרות שבאנגלית אוצר המילים גדול פי שבע או שמונה מעברית. צר לי שבעברית אין מלה יותר עמוקה ומשמעותית מאשר המלה "רישום". באנגלית יש כל-כך הרבה מילים מקבילות כדי לתאר פעולות רישום שונות *draw, illustrate, render, sketch, chart, draft*... המלה רישום היא כל-כך שטחית ולא מספקת לפעולה, אנו נאלצים להשאל מילים מאנגלית כדי לתאר משהו ספציפי יותר שהוא לא רק על פני השטח.

ר.נ.: המלה רישום גם מתייחסת לדברים שונים בתכלית מצויה, כמו לרישום מספר טלפון, רשימת מכולת, או שיחה. אני מניח שהיסטורית התרבות היהודית יותר רגילה לשים דברים על נייר בצורה של מילים מאשר בדימויים, הדבר מושרש כל-כך עמוק בתרבות שלרשום דימוי עוד לא קיבל מלה משל עצמו.

י.נ.: האם זה פגם יהודי או נטייה אנטימולוגית? אולי זה קים בעוד שפות שמיות ולא מגבלה ספציפית לעברית?

חוץ מזה רוב הטרמינולוגיה באמנות התפתחה ב-90 השנים האחרונות. כמובן לא המלה רישום, היא עתיקה בהרבה. אבל ריבוי המילים הקשורות לפעולות רישום זה דבר מיוחד לשפה האנגלית, שאין בצרפתית או איטלקית. גם בגרמנית, למיטב ידיעתי, ישנה רק מלה אחת לרישום "zeichnen". בגרמנית המשמעות המקורית (כמו בעברית) נובעת מ"להשאיר סימן".



הצורות, אחר-כך אני "ממלא בין הקווים" בצבעים שונים שנספגים לתוך הרקע הכהה ומתייבשים. לבסוף, אני מצייר בשכבות על גבי שכבות של צבע-מים לבן בשקיפות שונות. הצבע הלבן סופח את הצבעים השונים שמתחתיו. כך נוצר אפקט שהאלמנטים פחות מציירים בצבע אלא יותר זוהרים מצבע.

י.נ.: זה נשמע שאתה מאד מחוייב לעשייה שלך... אתה לפעמים תוהה על הקשר שלך לשיח האמנות המרכזי שמתעסק בנרטיב קולקטיבי, גלובליזציה, קישוריות מואצת, תיאוריה ביקורתית, ייצור דיגיטלי, אסתטיקה של יחסים, אמנות אלגוריתמית, ניו-מדיה, מטא-מודרניזם, וידאו-ארט ומייצג?

הי.: כן אני כן תוהה לעתים... אבל אני חושב שאני כן מתייחס לפחות לשישה נושאים מתוך אלה שציינת...

י.נ.: האם אתה מרגיש קרוב בעשייה שלך לפסלים או ציירים אחרים? זה יכול להיות אמן מודרניסט או אומן מאיי הפסחא...

הי.: אני חושב שיש תזווה באמנות הלוח ושוב בין לתת דגש לדימויים לבין לתת דגש לאובייקטים עצמם. בתקופה מאוחרת יותר התווסף דגש נוסף - ההתנסות. אני מרגיש שלאחר תקופה די ארוכה של דומינציה של הדימוי, ישנה תזווה חדשה שמתרחקת מהדימוי לטובת האובייקט או ההתנסות. אני מרגיש קרוב לאמנים אחרים שמתעסקים בראש ובראשונה באובייקט עצמו, בין אם זה אתה או "ארוך אוזניים" מאיי הפסחא.

י.נ.: מה זה "ארוך אוזניים"?

הי.: הזכרת את איי הפסחא, "ארוכי האוזניים" היו שבט הפסלים על האי שהיו אחראים לפסלי ה"מואי", הראשים העצומים. בשלב מסויים השבט הושמד (חוץ מניצול אחד) על-ידי השבט השני באי ("קצרי האזניים"), שגם הפילו אחר-כך את כל הפסלים באי. יש ספר נפלא שנקרא "אקו-אקו" שכתב תור היירדאל שהוביל את המשלחת הארכיאולוגית הראשונה לאי, אני חושב שזה ספר חובה לכל מי שמתעסק בפיסול.

י.נ.: ובכל זאת, מה בנוגע לאמנים ממקומות פחות מרוחקים שמושקעים בעכשיו?

בצורה היברידית. המלה הזו לא עושה חסד למלאכה המושקעת בהם ולתרומתן לכוונה של מה זה פיסול או ציור.

הי: אם הנושא של יצירת אמנות תיאורית הוא בוא נגיד גלידה, או עוגה, זה לא הופך את היצירה בשום צורה לאכילה. אם פסל מתעסק בשאלות ציוריות זה לא הופך אותו, או מקרב אותו בהגדרה לציור. ההיפך כמובן גם נכון.

י.ג.: אני מרגיש שהאובייקטים הרדוקטיביים שלך דורשים חלל יותר גדול, "mise en abyme" ארכיטקטוני והשפעתו על פיסול מופשט. צורות המכילות את עצמן במעטפת לכה מבריקה... מצד שני הציורים מתקשרים לדבר יותר בסיסי, אינטימי, האם נכון להגיד שהציורים במבט מקרוב מרמזים על מודעות אחרת?

הי: אני לא יכול להפריד את שני העיסוקים לשני אופני חשיבה שונים. אני מבין שהניראות מאד שונה בשני המקרים, היד שאני מעלים מהפסלים מאד נוכחת בציורים. בקשר לפסלים, הם למעשה מיוצרים בתהליכים די פשוטים של נגרות וצביעה בהתזה. למרות שבתוצאה הסופית כבר לא ניתן להבחין במגע היד, מגע היד בכל זאת טבוע עמוק אל תוך העבודה. אני רוצה להאמין שטביעת היד מהדהדת דרך הגימור המושלם, שהתחושה והניראות של הפסלים שונה מחפצים שנעשו בעזרת חיתוך לייזר, מכונות סי-אנד-סי או מדפסות תלת-מימד. האובייקטים האלה שאני עושה, הם בעלי שני סטים של תכונות שונות מאד אלה מאלה. התכונות החושיות שלהם, שבאות מעולם החפצים השימושיים בייצור המוני, עשויים פלסטיק, מתכת או אולי חרסינה, לעומת התכונות האמיתיות שלהם, עץ תעשייתי, דבק, צבע ועבודה שביסודה היא ידנית.

י.ג.: בעיניי משום שבסיס העבודה הוא ידני או הניראות היא משנית. הסיפור שלהם הוא שהם ידניים אפילו אם הם נראים תוצאה של פס ייצור מכני, זה רק מוסיף לריבוי הרבדים שבדבר, איך אנדי וורהול אמר: "אני רוצה להיות מכונה". בכל אופן, גם אם אתה לא יכול להפריד בין המצבים הפסיכולוגים השונים בשתי הפרקטיקות, בעבודות הנייר שלך אתה לא דיסלקטי או עם או-סי-די.

הי: צר לי לאכזב אותך בנקודה הזו אבל העבודה על ציורי המים הרבה יותר עמלנית, רפסטיבית וטכנית ממה שאתה חושב. אני צובע את הניירות בצבע כהה מדולל ומשאיר אותם ליבוש. לאחר-מכן אני רושם בעיפרון את הקונטורים של

הי: אולי נכון להסתכל על הצורות המצוירות בעבודות הנייר כעל הערות, הערות בקשר לאובייקטים. ההערות האלו תפחו עם הזמן לסיפורים קצרים - אולי אפילו נובלות. אני מקווה שהצד הפואטי שאתה מזהה בעבודות הנייר טבוע בתוך הבסיס של הפסלים, אפילו אם קבור עמוק מתחת מעטה של מלאכה ושכבות של צבע.

י.ג.: הפיגורטיביות פה צמודת תוכנית. אך אני לא רואה בהם רישומי הכנה, הם כן רישומים של ברגים ואומים וציורים של אובייקטים מדומיינים. הציורים אינם צורות מופשטות "סלף-רפלקטיביות", הם בצורה כזו או אחרת מתקשרים עם משקל אמיתי, גרביטציה ורינדור של צורה.

האם אפשר להגיד את המלה אילוסטרציה מבלי קונוטציות שליליות ומבלי להעליב? עבודות הנייר מציתות זיהוי של דברים אמיתיים/חפצים בעולם. לצורות יש אטריבייטס, הן ממושמות לחוקי הפרספקטיבה בזווית שלהם.

הי: הם ייצוגיים ביחס לאובייקטים. הפרספקטיבה בה אני משתמש היא נאיבית, הקווים לא באמת מובילים לנקודת מגזז אחת. אני משתמש בה בשביל לתת תחושה חזקה של תלת-ממד. במובנים מסויימים, האלמנטים המצוירים הם "כל אחד לעצמו". תחושת המשקל שצינת היא תוצאה מכך שבציור אין התייחסות לגרביטציה, הכל מרחף בחלל הכהה. אני אוהב להציג את האלמנטים כקפואים באוויר כמו בסרט מצויר. או כמו בסצנה בסוף הסרט מטריקס, שבה "ניאו" מושיט את ידו קדימה והקליעים שנורו לעברו פשוט עוצרים במעופם. הוא בוחר כדור אחד ושולף אותו בפליאה מהקבוצה, שאר הכדורים נופלים בבת-אחת לרצפה.

כשהתחלתי לעבוד בטכניקה הזו על ניירות, רציתי לאמץ את ההיגיון של תוכנת תלת-מימד, להצליח לתאר אובייקטים מומצאים מכל זווית וכיוון אפשריים. להצליח לתאר את התנועה שבהם ואת חלקיהם השונים.

י.ג.: אם אני חש נכון, אתה מתעסק ביכולת ליצור משהו שהוא ציורי אך בעולם האמיתי. אני גם חש שהפסלים שלך הם למעשה ציורים תלת-מימדיים שאתה מרכיב לאחר שהעלמת אותם בצבע. מהתובנה של ציור שהוא כפיסול, ניתות היכולת של אובייקטים פיזליים להתקיים כציור.

אני לא בטוח אם זה דבר פרודוקטיבי לשער האם אתה רוצה שציורים יהיו פסלים או שפסלים יהיו ציורים. אני חש שאתה רוצה שהם יתקיימו באותו מרחב, אך לא

הציורים הללו בצבעי מים (שמוחי ממשיך להתעקש לקרוא להם רישומים) הם כל-כך אנושיים, מלוליים, פגיעים, משתלשלים ומזכירים בתחושה את החזרה לציור פיגורטיבי בתחילת שנות ה-80. הצורות המצויירות מפתות במגושות שלהן. הן לא ציורים של הפסל מלידה שבך. הציורים המימיים הללו נעשו עם יד של צייר שמכתיב התניות פיגורטיביות. הפסלים הם צורות עצמאיות, לעומתם עבודות הנייר ייצוגיות.

הי: שאלת אותי בעבר על נקודת הכניסה שלי, ובכן נקודת הכניסה שלי היתה מציור. לקראת סוף גיל ההתבגרות לימדתי את עצמי לצייר בצבעי שמן וציירתי ציורים פיגורטיביים. כשהתחלתי את הלימודים בבצלאל "הייתי צייר", במהלך הלימודים היה לי משבר רציני עם ציור, וברומנטיות יתר נשבעתי לא לצייר יותר. הרגשתי שהאופציות בציור הן מאוד מוגבלות ולעומת זה לפיסול היה הרבה יותר חופש ומערכת יחסים סבוכה ומעניינת עם עולם הדברים.

הרגשתי שלפסל יש יותר יכולת להתקיים כדבר אוטונומי שעומד בזכות עצמו, מבלי הצורך להידמות למשהו אחר ספציפי. אבל לדברים שמשליכים מהחלון יש נטייה לשוב דרך הדלת ברגע שפותחים אותה להוציא את הכלב. הפסלים היו לוקחים לי כל-כך הרבה זמן ומאמץ שהייתי חייב למצוא שיטה להוציא החוצה רעיונות בצורה יותר מיידית. התחלתי לרשום הרבה, לחקור את הצורות השונות לפני שהתחלתי לעבוד על הפסלים עצמם. הציורים התפתחו ועברתי להשתמש יותר ויותר בצבעי מים. בשלב מסוים, התחלתי לצבוע את הניירות בצבע כהה לפני שאני מצייר עליהם, כך שהאלמנטים המצויירים יראו כבתוך חלל משלהם, לעומת על הנייר.

י.ג.: אך ישנה פה מערכת יחסים של סחר-חליפין, בין הפסלים כאובייקטים מופשטים לעבודות הנייר כציורים פיגורטיביים במחקר של אופציות תיאור. שני העיסוקים שונים, עוד קודם כינתי את הקשר ביניהם ערמומי, כמו הברית של פאוסט. עבודות הנייר נשענות על מחוייבות מורכבת, נעלה ומיתית. הן נשענות על ישום חסר מנוחה של טיפול בצבע - הצד הנוסף בכישורין המולדים. במקרה של הציורים יש פחות מאמץ אובססיבי, פחות מלאכה ויותר ישום פרגמנטרי, שאריות ממוטיבציות שונות שכולן נגאלות על-ידי רצינות המטרה. כמה קוטביים העיסוקים שלך בפיסול ובציור, כמה הפוכים הם בדרכי הישום, איזה פער גדול בין הצרכים אותם הם ממלאים. עבודות הנייר כעדות לחרדה כלואה, שברירות רומנטית, פקפוק, לעומת הפסלים הכמו קרחונים, שנוצרים בקצב איטי, כמעט סטטי, אך תחת יד מכוונת, שרירות

הי: רגע רגע, חכה, אתה כרגע קפצת מדיבור על הצופה לדיבור עלי. כשהזכרתי בתחלה התעללות ההקשר היה למגע של הצופה. כשאני משייף, מלטש, מחליק או מבצע כל פעולה אחרת בתהליך העבודה, אין עדיין משהו אוטונומי מספיק בשביל להתעלל בו. אם כבר זה יותר כמו לשחק עם עצמך. אצלך, אתה לא מפריד בין מערכת היחסים שלך עם העבודות לזו של צופה?

י.ג.: אני לא מפריד בין חווית הצפייה שלי לזו של צופה. כפי שאמרת בעצמך בזמן שאתה עובד על פסל, הפסל עדיין לא השיג מספיק אוטונומיה. אך ברגע שהפסל גמור הוא הופך אוטונומי ואז אתה בעצמך צופה בו כאילו היתה זו הפעם הראשונה ואין לך זכויות יתר על פני צופה אחר. אצלך יש הבחנה בין היחס שלך לפסל תוך כדי עבודה ליחס שלך לפסל לאחר שהוא גמור. אצלי, אני יכול להעז ולהגיד שאני כבר במעמד של צופה בזמן שהעבודה מתהווה.

הי: יש הבדל מהותי בין ציור או רישום ושיטת העבודה שלי בבניית הפסלים. בציור וברישום, היחס בין הפעולה הפיזית של סימון וקליטת הסימן על-ידי העין של המסמן, היא לרוב מיידית. יש מערכת יחסים קבועה בין היד המסמנת, הסימן שנוצר, העין שקולטת את הסימן והמוח שמכוון את היד ליצירת הסימן הבא. לכן אולי אתה יכול להגיד שבחלק מהמקרים אתה הצופה כבר בזמן התהליך.

אצלי, אין בכל הפעולות שאני מבצע מקום לקליטה ויזואלית שמלווה את הפעולה בצורה כה מיידית שמכוונת מייד לפעולה הבאה בתור. תהליכים מסויימים בעבודה הם ברמת המיקרו מבלי שהצורה אפילו משתנה. שלבים אחרים בעבודה מחייבים קצב פעולה מהיר שלא מאפשר תמיד שינויים תוך כדי, ואז אם העין לא מאשרת את התוצאה צריך לקחת את העבודה שלב אחורה ולהתחיל את הפעולה שוב. אז לא, אני לא חושב שזה נכון להגיד שאני רואה את הפסלים שלי באותה הדרך שצופה שנתקל בהם לראשונה.

י.ג.: בעוד הפסלים שלך הם מעין מראה שבין דמות הצופה לצורה של הפסל, וכפי שאמרת בעצמך, נראים כאילו נעשו ללא מגע-יד אדם, בעבודות הנייר מגע-יד האדם מאד נוכח ומאוד מפתה. שלא כמו השלמות הכוחנית המפתה של הפסלים, בעבודות הנייר, הפיתוי הוא פיתוי אנושי, לבבי, פגיע ונגיש... היד נאיבית בשירות התכונות אירונית. למרות שמצוירים אובייקטים מכאניים, הם מצוירים במכחול ספוג ליריות. הרקע הכהה נדמה לשדה פתוח שבו מרחפים, או אולי עליו מרחפים, האלמנטים המצוירים שנראים כמו כלים ואלמנטים מנגרות וארכיטקטורה.

למשהו שהוא על סף התעללות, ניצול לרעה. בשלב מסויים נמאס עלי שהפסלים נשארים פאסיביים, לא משנה מה עושים להם. החלטתי שאם כבר נוגעים בהם אז לפחות שיגיבו. זה הוביל לקבוצת עבודות שאפשר לסובב, עבודות עם חלקים שחגים על ציר, לאחרות יש חלקים שאפשר לפתוח או לסגור וכפתורים לחיצים. במקרה של "באבי" אפשר באמת לסובב את הפאנל שבתוך המסגרת, מעין דלת-סתר מסתובבת.

י.ג.: אז הפסלים מגיבים למגע. הם כמו מקבלים על עצמם את הצד הכנוע במשחק תפקידים. השם "באבי" מרמז על משהו כמעט ילדותי. האם ל"באבי" יש תכונות של צעצוע? אם כן, האם זו לא סוג של סטייה שאדם מבוגר משחק בצעצועים? גם אותי האשימו פעם בזה...

ר.י.: אני חושב שכשאדם בוגר נתקל בחפץ שהוא לא מזוהה מיד עם משהו ספציפי שהוא יכול לקטלג לפי שימוש, הוא חוזר בצורה מסויימת למצב ילדותי, או אפילו אינפנטילי, של חקירה פיזית של מה החפץ הזה שמולו עושה, כדי לנסות להבין "מה זה".

י.ג.: אז אתה למעשה מזמין את המגע הפולשני, את הכניעה לניצול. האם מגע שווה להתעללות? האם זה מעין היפוך של אקונומיה מינית? מקרה של מגע כהטרדה?

ר.י.: אולי יש משהו במה שאתה אומר... למעשה אי אפשר באמת לצפות התנהגות של אנשים, אפילו לא בסביבה של גלריה או מוזיאון. ישנם אנשים שמגיבים לעבודות בליטוף פני השטח שלהן בצורה מינית כמעט, אנשים אחרים נוקשים עליהן כדי לנסות ולהבין לפי צליל הנקישה מאיזה חומר הן עשויות, היו אפילו מקרים שראיתי אנשים בועטים בעדינות בפסל לראות אם הוא יכול לזוז או אם הוא מקובע. באמת אי אפשר לנחש איך אנשים יגזעו בפסלים ואיזו מידה של כוח הם יפעילו. לכן אני חושב שהמלה התעללות מתאימה.

י.ג.: פיספסת את הנקודה שלי. או אולי לא הייתי ברור מספיק, או שניחשת למה התכוונתי מבלי לקרוא עד הסוף. כשדיברתי על "אקונומיה מינית" התכוונתי לזה ביחס אליך לא ביחס לצופה. ניצול או התעללות בעקבות פעולה חזרתית של שיוף והחלקת המשטחים.

י.ג.: במקרה שלך הגימור הגבוה והמבריק רומז שאסור לגעת וגם לא להתקרב. לאחד מפסליך המוקדמים אפילו קוראים "P.D.T. (Please Don't Touch)", "נא לא לגעת", שזו הגישה הממסדית כלפי ציור ורישום. אך פיסול מפלרטט עם חוש המישוש...

הי.: בעבר השתמשתי בצבעים פוליאוריטאנים, סופר לק וצבעים דומים. לפעמים הצבעים האלה נראים יבשים אבל זה רק הקרום החיצוני שהתייבש. זה היה יוצר מצב שגם לאחר פרקי זמן די ממושכים מגע יד היה משאיר טביעות בתוך הצבע. זה קצת הוציא אותי מדעתי. "P.D.T." נעשה בתקופה שהשתמשתי בצבעים הללו ובאמת מגע עם הפסל היה פוגם בו. מאוחר יותר התחלתי להשתמש בצבעים יותר תעשייתיים ומתוחכמים שאין להם את הבעיה הזו של הייבוש. בקשר לשם של העבודה, לרוב מצפים ששם יתן הסבר לעבודה, במקרה הזה מצאתי את זה משעשע לתת לפסל, שהוא מעין מונולית סתום ולא מתקשר, שם שלא מסביר ומקרב את העבודה לצופה אלא הודף אותו. גם אהבתי את זה שזה לא ברור אם אתה קורא שם או סתם הוראה.

י.ג.: משטחי הפסלים שלך מעניקים לעצמם כוח של מראית-עין. הם עוברים לשדה של אובייקטיביות. אך אני חושד שהכוח המניע הוא פעולה חזרתית ומפרכת שהיא סוג של היפנוזה עצמית. בשביל אדם דיסלקטי לעבוד על משטח אחד במשך שעות על גבי שעות צריך להיות דבר ממכר, נרקסיסטי, וקוסם. המשטחים הם יותר דימוי מלאכותי מאשר דימוי טבעי.

הי.: אני מניח שהאספקט של עבודה חזרתית מתקשר יותר לאו-סי-די שלי מאשר לדיסלקציה, וכן יש רמה מסויימת של היפנוזה עצמית שהיתה קשורה פעם לעבודה, העבודה המכנית הכפייתית עזרה לי להתגבר על טראומה. מה שאהבתי בסוג הזה של עבודה היה שככל שעבדתי יותר על האובייקט פחות ראו את טביעת היד, אני הלכתי ונעלמתי מתוך העבודה.

י.ג.: "באבי" נראה כמו פתח כניסה שמנמן, או מסגרת עם אלמנט מלבני מסתובב. איך היית מגדיר את זה? חג? ברוטציה?

הי.: עבודות הפיסול שלי, עם הטקטיליות המפתה שלהם, מזמינות בין אם אני רוצה בכך או לא, חקירה פיזית על-ידי מגע של הצופה. דבר זה יכול להוביל לעיתים

יש משהו בעבודה שמזכיר ציורים קלאסיים של סצנות דתיות כמו "הסעודה האחרונה" או "הסעודה בכפר כנא".

ר.י.: במקרה הזה אתה למעשה לא רחוק מהאמת. הקומפוזיציה לעבודה הזו לקוחה מתוך ציור מהרנסנס המוקדם של יום הדין שצייר הצייר בופלמקו בבית-הקברות של פיזה. השתמשתי בהילות הקדושים ומיקומם בציור המקורי כנקודת התחלה. כרגע אני עובד על ציור ההמשך. על הקיר הניצב ל"יום הדין האחרון" של בופלמקו ישנה סצנה מבעיתה של גיהנום. אני מבסס את הקומפוזיציה לעבודה החדשה על אלמנטים מתוך הציור הזה. בציור שלי מצוירות מעין שרשראות נייר קרועות ומפוררות על הדף. אני קורא לעבודה "גיהנום (אחרי המסיבה)".

י.ג.: היית רוצה להציג את הפסלים שלך כנגד רקע שחור? כמו להפוך את הגלריה לקופסה שחורה? האם תצוגה תיאטרלית עם תאורת ספוטים תיצור יותר אינטימיות, או תחושה של חלל לא מוגדר ואינסופי?

ר.י.: זה נכון שבעבודות הנייר המטרה של הרקע הכהה היא ליצור חלל שבו האובייקטים המצוירים יוכלו להתקיים. אבל אני לא מאמין במעבר כל-כך ישיר של אווירת החלל שיש בעבודות הנייר לחלל ההצבה של הפסלים. אם אני רוצה שלפסלים יהיו מאפיינים של עבודות הנייר זה חייב להיות מובנה לתוכם, מבלי להצטרך סביבה תיאטרלית שתיצור את הקישור. האובייקטים הפיסוליים הללו שואפים להיות חסרי פגם, ללא רבב, אני אוהב להציג אותם בתאורת בית-מרקחת, בטוחים בעצמם, שאין להם מה להסתיר.

י.ג.: בתערוכה שלך "שותפי-על", שהצגת עם הצייר שי אזולאי במוזיאון תל אביב, הצגת את הפסל "באבי", מעין צורה קופסתית עם חלקים שזוים. חלק שדמה למסגרת עבה או אולי פתח כניסה ו"דלת" פנימית מלבנית שיכולה לחוג בתוך המסגרת. לדלת הפנימית יש אלמנט בולט במרכזה. המשטח מכוסה הלכה של הפסל נפלא, הגימור פטישיסטי, כמו ברבות מהעבודות הפיסוליות שלך. האם הגימור הגבוה והמבריק מגיע מתרבות הרכב? אני חושב שלא.

ר.י.: "באבי" צבוע בשכבות שונות של צבעי פנינה חצי שקופים, זה יוצר מצב שבו הצבעוניות משתנה בהתאם לזווית שהאור פוגע במשטחים השונים של הפסל.



י.ג.: על פני השטח אתה מקשר בין שתי העבודות, אתה כופה עליהן את הקשר.

הי.: אני לא כופה את ההקשה, ההקשר נמצא שם. בעבודת הנייר חקרתי את התנועה שיחלתי לתת לפסל. ברגע שהתחלתי לעבוד על הפסל עצמו זה היה בלתי נמנע שהוא יהיה מושפע ומקושר לתיאור שלו על הנייר.

י.ג.: באופן מעניין הרושם הוא שעבודת הנייר גדולה מהפסל. האם זה אכן כך?

הי.: כן זה נכון. עבודות הנייר גדלו בשלב מסויים בצורה דרסטית. רציתי שהן יתנו תחושה של מסך קולנועי, כמעט כאילו מישוהו הקפיא סצינה מתוך סרט. סיבה נוספת לקנה המידה הגדול היה לתת תחושה גופנית אל מול החלל הכהה של הנייר.

י.ג.: בעבודת הנייר "השכם בבוקר" וגם בעבודה "איזור הספר האחרון" אתה מצייר דימויים של הפסלים שלך.

הי.: כן...

י.ג.: אתה מצייר את הדימויים כאילו היו פסלונים קטנים שחוזרים שוב ושוב על הנייר עד שזה נדמה כרשימת מלאי. הגליון מתפקד כתצוגה "מדעית", או מחסן שמאחסן את הפריטים כאילו היו סחורה, או פגזים במצבור נשק.

הי.: כשהתחלתי עם עבודות הנייר הללו, היו ברשת החנויות AM:PM פוסטרים ענקיים שכיסו את החלונות עם תמונות של מוצרים. שורות-שורות של בננה ליד תפוח ליד יוגורט וכו'. מצאתי את זה מאד משעשע והתחלתי לצייר את האובייקטים שלי גם בשורות. יש לי אפילו עבודה שנקראת AM:PM.

י.ג.: בעבודת נייר שלך הקרויה "יום הדין" אתה מצייר בפרספקטיבה משכנעת כ-130 פריטים שמסודרים בשורות וטורים, אבל בכל זאת הם לא יוצרים גריד, הם מוצגים כאילו היו בויטרינה או בארכיון של מוזיאון טבע. הפריטים נראים כמו ברגים, אומים, חלקי אינסטלציה וצנרת. הם מחולקים לקטגוריות שונות כמו באיחסון. במבט ראשון זה נראה כמו רשימת מלאי של "איים קנה ובנה" או "הום-דיפו". זה מרמז על תיעוד גוף ופעולה. הפריטים האלה מתפקדים גם כנרטיב פנטסטי, רכוש פנטסטי, משטר במרחב מנטלי חסר גבולות.

## חלק ב' - משקל

י.ג.: זוהי תערוכת הרישום הראשונה שלך?

הי.: אני לא בטוח שרישום זה השם הנכון עבור העבודות האלה, אני חושב שציור בצבעי מים תהיה הגדרה יותר מדויקת, אבל אני אוהב לקרוא להם פשוט עבודות נייר... בכל אופן, הצגתי אותם בעבר אבל לעיתים יותר רחוקות ממה שהצגתי את העבודות הפיסוליות שלי, וכמעט אף פעם לא לבד.

י.ג.: כן, ציורים בצבעי מים זו הגדרה מדויקת יותר, אך לצורך העניין בוא פשוט נפריד בין העבודות על נייר לבין אלה מעץ. איך אתה מחבר את העבודות על נייר לפסלים? בעצם אל תענה לי, תן לי לראות אם אני יכול לפתור את זה לבד, ואולי לתת לך פרספקטיבה נוספת על העבודה שלך.

הי.: בסדר, לך על זה.

י.ג.: "Non ho Fatto Niente" (אני לא עשיתי כלום), הוא פסל שעשוי מאם-די-אף ברמת גימור גבוהה ופטישיסטית, ו"אלו לא מטוסים", נעשתה בצבעי מים על נייר. שתי עבודות במדיומים שונים אשר נשענות אחת לכיוון רעותה, כמנסות להראות בעיני הציבור כמי שהמעבר ביניהן חלק.

הי.: "אלו לא מטוסים" היה ניסיון להבין מראש, בדו-מימה, אלמנט של תנועה בפסל מתוכנן לפני שהתחלתי לבנות את האובייקט עצמו. ניסיתי ליצור מערבולת של תנועה על הנייר, שהנייר יתן את התחושה של הפסל המסתובב.

י.ג.: אבל אני רואה מוטיבציה יותר ערמומית. ואם זה לא מגמתי אלא אינטואיטיבי, אז ידידי, זו ערמומיות כפייתית.

הי.: אני לא מבין למה אתה מתכוון במוטיבציה ערמומית במקרה הזה.

במקרה של רישומי "אסטרטגיות של הסרה".

י.ג.: כן, זה הפך להיות סוג של אלגוריתם. אסטרטגיות של הסרה היו רישומים קטנים עם עפרון. עשיתי שרבוטים מקריים ואז הזזתי חלק מהנייר לחלק אחר של המשולש או בניתי שתי שכבות של נייר ורישום מעין טופוגרפי. הרישומים הללו מזמינים את הצופה ואת העושה להתחייבות להגיון של מערכת.

ה.י.: ...ואז המוקד שלך נע לעבר "נושא נושא". האם זה נכון להגיד שאתה מתרגם שפה אמנותית ויזואלית לדקדוק מלולי?

י.ג.: זאת לא הייתה התנתקות מאסטרטגיה קודמת, אלא הרחבה. אנחנו מכסים 40 שנה של עבודה במספר משפטים. וכאשר אנחנו מדברים על עבודה אחת בשלושה עמודים ובודקים מתוך פרספקטיבות מרובות איך ומדוע זה נעשה, זה נותן תמונה יותר מלאה. בכל מקרה, יחסי החליפין של הנושא/נושא היה קריטי מאד לעבודה שלי מבחינה תיאורטית. זה הציג עיכוב, הכפלה, מושגים מתוך העבודה שלי. זה ממפה וקורא בשם טריטוריות ויזואליות. זאת הייתה הנקודה שבה העבודה שלי, באופן שלא ניתן לניתוק, נקשרה לשפה ולדקדוק. זה מה שרוברט פינקוס וויטן הגדיר הפשטה אפיסטמולוגית. המושגים אינם קשורים למימסיס, הם בסך הכל סימני דרך.

ה.י.: באותה תקופה האם הרגשת שעוד אמנים מתעסקים באותם נושאים כמוך?

י.ג.: כן, היתה נהירה לנכס ולמפות טריטוריות, כמו בתקופה הקולוניאלית בעולם החדש. זה נעשה בזמנים שונים במספר מקומות.

ה.י.: אחר-כך עסקת במחזור של חומרים וטכנולוגיות כסוג של ארכיאולוגיה... ואז החשיבה שלך נעה ל"mise en abyme", אולי האסטרטגיה הקשה ביותר לישום שלך.

י.ג.: ההגדרה הפשוטה ביותר של "myse en abyme" היא קולאז', כלומר שיקוע של דימוי ממקום אחר למקום הזה. אבל אני לא עושה קולאז'ים. קריאה יותר עמוקה יותר של המונח אומרת: "השאלה איננה יותר מה יש לראות מעבר לדימוי, גם לא איך אנחנו רואים את הדימוי עצמו - אלא איך אנחנו מוצאים את המסלול אליו" (דלוז). הסביבה הפכה להיות אווירה והדמוי נח בתוך עצמו.

ר.י: רגע, לא הבנתי אם צדקתי ולא היה להם מעולם שימוש מעשי בסטודיו.

י.ג.: לא, לא טעית, אתם אומרים בערך את אותו הדבר. נראה לי שמה שמקשר בין מה שאמרת לתיאור שלה הוא במה שהיא מכנה "הפונקציה הערמומיות הרטרופסקטיבית שלו".

ר.י: אני חושב שאלו עבודות נונשלנטיות. ההצלחה שלהן נובעת מזה שהן לוקחות ניראות ויזואלית נפוצה מתהליכי עבודה של אמנים ואנשי מקצוע רבים, אך ברגע שמנתקים אותן מסביבתן הטבעית ומציגים אותן בגלריה, הן מקבלות מעמד אחר. הן נראות לפתע מאד מקוריות, מחדשות, מסתכנות.

י.ג.: אני מאד אוהב את כל התוצרים הגלויים בסטודיו. אני מרגיש כאילו ורגיליוס לקח אותי למחזות הכי סודיים ומקודשים שבהם אמנות נעשית. ברוב המקרים, בהם אני הולך לראות תערוכות של אמנים שאני אוהב ומכיר אישית, אני חש שהעבודות מחולשות ביחס לאיך שהן היו בסטודיו. בחלק מהמקרים העבודות מרגישות כאילו המוזיאון או הגלריה ממש פגעו בהן. זה כאילו המוזיאון הציב מסגרות על גבי מסגרות סביב העבודה עד שאין אליה שום גישה.

ר.י: זה מוביל אותי לעוד נקודה - וקח את זה כמחמאה בבקשה. העבודות שלך לעיתים (כמו העבודות בתערוכה "בוס" שדיברנו עליה קצת) נראות ניסיוניות ומחדשות באספקטים מסויימים כל-כך, שאם לא הייתי מכיר אותך והיו אומרים לי שאמן שהוא חצי מגילך יצר אותם, הייתי מאמין.

י.ג.: זה בדיוק בגלל הנושאים שדיברנו עליהם קודם שגורמים לך להגיד את זה על התערוכה ההיא. אמנות מוצגת "מתעייפת" מהר, היא פגה בתערוכה "בוס", פרסתי את העבודות בחלל בתקווה שהן תתחדשנה ויווצרו הקשרים חדשים וחפיפות ביניהן בצורה כזו שהתערוכה תישאר חייה. השארתי את הסולמות שהשתמשנו בהם לתלייה נשענים על הקיר כחלק מההצבה הסופית, כחלק מהתערוכה. אם הייתי יכול הייתי משאיר גם את האיש שעזר בתליית התערוכה... ואת הנגר והצבעי.

ר.י: נוישטיין, כינתי אותך קודם אמן קונספטואלי משום שיש בעבודות שלך כלכלה תיאורטית המתפתחת ככל שעבודתך מתפתחת. התיאוריה מתרחבת ולעיתים מכתיבה את העבודה. בעבודות המקודמות התחלת לדבר על "הסרה והחלפה", כמו

הדימוי נוצר כמעט מעצמו, כאורח פלא כתוצר של מגע עם תהליכי עבודה בסטודיו וכדימוי של הנגטיב של הצורה שהיתה מונחת עליו.

י.ג.: אני אחיה לרגע טריוויאלי ולמרות שאני מתנגד עקרונית להשוואה שלך, אני גם במקביל כפי שציינתי מוחמא לאללה ממנה: אני מעריך את הכוונה שלך לתת כתקדים לדימוי שהוטבע על מצע את תכריכי טורינו אך אני לא יכול להתעלם מהמשמעויות הדתיות, הפולחניות והאמונה בניסים ובקדושה שמתלווים לדוגמא שנתת. יריעות הפלסטיק שלי הם ההיפך הגמור מחפצי קדושה נעלים. הם "פושטים", שאריות, חסרי כל סנטימנט של חשיבות או קדושה. הם מתקיימים בשמחה בעולם החפצים שהחברה משליכה הצידה ומתעלמת מהם - כניגוד לעולם החפצים ה"קורנים" מקדושה.

ר.י.: בסדר אני מקבל את הנקודה שלך. אופי העבודות שלך בהחלט מאמץ עמדה של חוסר חשיבות-עצמית חומרית ויותר מדי שואל שאלות ומפקפק בעצמו, כדי שיהיה אפשר להאשים את העבודות באיזושהי סימביוזה עם רעיון דתי. בתערוכה שלך במוזיאון ישראל היתה העבודה "סחף אלומיניום" שדומה בניראות שלה ליריעות הפלסטיק. המצע הוא לוח אלומיניום שרובו מונח על הרצפה וחלקו מכופף מעלה ונשען על הקיר. עבודה זו היא בבירור לא שריד של פעולה אחרת בסטודיו, אלא עבודה שנעשתה במכוון תוך שימוש באותה אסתטיקה.

י.ג.: בתי אנדראה תיארה וניתחה בצורה מודעת ופואטית את העבודה "סחף אלומיניום". קולה ומילותיה שימשו למדריך הקולי בתערוכה: "בשנים האחרונות, נוישטיין פיתח סוג מסוים של כלכלה בתהליך הרישום שמאפשר לשאריות בסטודיו להופיע כעבודות אומנות לכשעצמן." "סחף אלומיניום" (2012), נוישטיין פורש משטחים של אלומיניום, פרספקט עטוף בנייר חום ויריעות ניילון פלסטיות... שהשתמשו בהם כביריעות מגן שנפרסו על גבי חלקים נרחבים של ריצפת הסטודיו כדי להגן משאריות צבע אקרילי שחור, בזמן שהאמן השתמש בצבע כדי ליצור דוגמאות של שיש על גבי ניירות. התוצאה היא הצטברות של מלבנים מתכתיים מסומנים בקווים חדים שחורים עם הילה שחורה מרוססת סביב. רישום יחידני המתבונן ברישומים אחרים דרך הפונקציה הערמומיות הרטרופסקטיבית שלה. העבודה היא בבת-אחת אורגנית בפרוצדורה שיצרה אותה אך סינתטית וחדה בתחושה שלה."

י.נ.: התחלתי להכניס פנימה לעבודות יותר ויותר אבזורים ושאריות מהסטודיו בגלל שהם נראו לי יותר ויטאליים (יותר מעניינים ואף יותר חיים) מאשר העבודות המכוונות והמוגמרות. יותר מכך, זה היה נראה לי כמו אנלוגיה לפדסטל של ברנקווי (או לכן הציור של ארוך). הפדסטלים לא נוצרו בכוונה מראש על מנת שישקפו את כוונות הפסל, הם לא היו יותר משולחנות העבודה שלו. העשייה האמנותית בת-זמננו נעשתה מודעת יותר לכל תנועה שלה והיא מתארת אותה כאסטרטגיה, כעדות, כקירבה שפותחה "en abyme" במהלך התקשרות של ילד להורה. עבודות אמנות כתוצר של שאלות לא של תשובות.

ר.י.: במקרה של העבודות על יריעות הפלסטיק, כמו העבודה "בית בובות קטן גדול", אני חושב שלקחת את האסטרטגיה הזו שלך צעד אחד קדימה. אתה לא מחבר את תוצרי, או שיירי הפעולה חזרה אל האובייקט שיצירתו גרמה להיווצרותם. אתה מציג אותם בנפרד. אם נשתמש באנלוגיה שלך לברנקווי, אתה מציג את הפדסטל לבד. אתה בוחר אלמנט שהיה לו שימוש ליצירת עבודות אחרות בסטודיו ומציג אותו כאילו היה שריד קדוש, רליק שהדימוי עליו נוצר כבאורה פלא ללא התערבותך. הקישור המידי שעולה לי בראש זה לתכריכי טורינו.

י.נ.: אל תבין אותי לא נכון, אני מופתע ולוקח את הקישור שלך לתכריכי טורינו כמחמאה. אתה פונה לרליק דתי כנקודת התייחסות. אבל תכריכי טורינו הם "שריד קדוש" שנבנה סביבם פולחן. אני נוטה להגיב לפי הרפלקס האיקונוקלאסטי שלי כלפי דימויי קדושה ומטאפורות דתיות. רליקים נוצרים כתחליפים ומסמנים של חוויות, אירועים והתגלויות נשגבות. ישנן גם הגדרות נוספות.

ר.י.: אני מצטער אבל מה שכרגע אמרת רק מחזק את העמדה שלי. אתה אומר שרליקוים הם תחליפים ומסמנים לאירועים נשגבים. האם העבודות הללו שלך הם לא תחליפים או מסמנים של פעולות קודמת שלך בסטודיו?

י.נ.: (חיוך) ...מממ...

ר.י.: אני לא מרמז שאתה משייך לעבודה שלך משמעות דתית כלשהיא, אלוהים ישמור... אבל אני כן חושב שהדרך שבה הדימוי נוצר על יריעות הפלסטיק שלך דומה בהיגיון להיווצרות הדימוי על תכריכי טורינו. במקרה של התכריכים דימוי הגוף בנגטיב הוטבע כדרך נס על הבד בעקבות מגע עם הגופה. במקרה שלך

שנאמה, עדויות להתרחשויות בסטודיו.

אתה מכיר את המונח היווני שהיה אהוב על דרידה "אפוריה"? המונח מתאר מצב שבטקסט, טיעון – או לענייננו – יצירת אמנות, יש סתירה פנימית שלא ניתנת לישוב. אפוריה מתיחס לזה שלדובר יש ספקות בקשר לשאלה שהוא מעלה. העבודות הללו נמצאות בקונפליקט מתמיד בין היותם דימוי להיותם מצב הדברים.

הי: הייתי לא מזמן בקונצרט ששילב הקלטות של כריס ווטסון. בחלק הראשון של הקונצרט ישבנו בחושך והקשבנו להקלטה שנעשתה מריצפת ג'ונגל בבורנאו. זה היה מדהים לשמוע איך צלילים מסוימים חזרו על עצמם בקצב אחיד ומתמשך בעוד אחרים הבלוהו מדי פעם. זה היה נשמע כמעט כאילו משהו תיכנן מתי יכנסו כל הקריאות, השריקות, הצווחות והחבטות. ממש יכולת לחוש את המקום, זה היה כאילו יכולת להרגיש את הרענונות ולהריח את ריח הג'ונגל רק משמיעה. אני חושב שיריעות הפלסטיק האלה שלך הן מעין הקלטות של הסטודיו, אבל אתה כמובן יוצר במקרה הזה גם את הסביבה אותה אתה מקליט, הג'ונגל הפרטי שלך.

יג: זה מעניין שהתחלת בזה שמצאת סתירה פנימית מובנת בתוך העבודות הללו, אך למעשה גילית תוצאה של פראקטיקה אמנותית. זה שילוב בין הדברים. היית יכול לחשוב שזה יזמין משבר, אך המציאות הפוכה, זה מה שגואל את מעשה האמנות. כן, זו פעולה של שימור שרידים. סליחה על השימוש במטאפורה אבל זה מעין "שארית הפלטה", "קביון גלויות".

הי: זה מהלך מאוד פוסט-מודרני, להראות את ההיסטוריה הצדדית של העבודות. לתת ניראות וחשיבות לאירועים הכביכול לא חשובים שמתרחשים בסטודיו, הכתמים הצורות ואפילו החומריות שנוצרת כתוצר לוואי של העבודה. כמו שבבי הגומי מהמחיקות וכמו וריעות הפלסטיק שאתה פורס על רצפת הסטודיו כדי להגן עליה.

יג: אז העבודות אינן פורמליסטיות כמו שטענת קודם? לא שיש לי דבר נגד פורמליזם.

הי: מעולם לא טענתי שאתה פורמליסט. אני פשוט חושב שבמקרים מסוימים אתה שואל בעבודות שלך שאלות על העיסוק עצמו. שאלות כמו, מה זה רישום? מה יוצר דימוי? וכו' וכו'. אני חושב שאתה הרבה יותר פואטי עם חומרים ומגוון בעשייה שלך כדי לצמצם אותך להגדרה של אמן פורמליסט.

לראות את היום בו הם יצאו משימוש ויהפכו למיותרים בעולם.

הי: אז אפשר להגיד למעשה שהאינפורמציה אותה אתה משמר בעזרת ניירות השכפול הללו היא האינפורמציה שלהם עצמם.

י.נ: כן אני מניח שאפשר לראות את זה כך... גם אפשר לראות את השימוש החוזר בהן כסוג של ערפדיות.

הי: הטקטיקה שאתה נוקט בעבודות שלך על יריעות פלסטיק שונה מאשר בסדרות אחרות. יריעות הפלסטיק הללו הן למעשה שאריות מפעולות קודמות שנעשו בסטודיו, הפלסטיק שימש כמצע לצביעת אובייקטים אחרים. במקרה הזה העדות לפעולה מוצגת כעבודה עצמאית שאינה מחוברת לאובייקט שהיא שימשה בתהליך היווצרותו. כמו בעבודה גדולת הממדים "בית בובות קטן גדול", שהיתה תלויה בכניסה לתערוכה שלך בגלריה "אנטיילד" בניו יורק שנה שעברה. הצבעוניות שלה נראתה וזה לזו של שאר העבודות בתערוכה.

י.נ: הגלריסטים שלי בחרו ביריעה ההיא מבין מספר יריעות אחרות שהיו אצלי בסטודיו. אני מניח שהם בחרו בה בגלל הצבעוניות ביחס לשאר העבודות בתערוכה.

הי: האם היריעה הזו מהתערוכה שימשה באמת גם כמצע ליצירת שאר העבודות מהתערוכה?

י.נ: זה היה יכול להיות נהדר אם כן, אך לצערי התערוכה לא נוצרה כך. מממ...  
אולי לתערוכה הבאה... חה חה..

הי: כשאתה מייצר את העבודות הללו האם אתה פועל על פי תוכנית מודעת? או שמא אתה פשוט אוהב את איך שהיריעות נראות לאחר שאתה משתמש בהם לצרכים פרקטיים? כמה מתוך העבודה מתוכנן מראש וכמה אקראי לחלוטין?

י.נ: כשאני מתחיל עבודה חדשה - ואני מניח שזה נכון גם לגביך, או לגבי מאירוביץ, דה קונינג או קופרמן - אם הג'סטה הראשונה ספונטאנית אז השנייה היא כבר בת-ערוכה לטעם טוב, להיסטוריה ולעיצוב. אני אוהב את יריעות הפלסטיק לא בגלל הנראות שלהן אלא מתוך השימוש הקודם שלהם. משום שהן עדות או עדיף



י.ג.: לא, לעולם איני רואה את הרישומים שלי כפיסול. פיסול שייך למערך מחשבתי שונה. עבודתי אינן עוסקות בנושאים פיסוליים, ואינן מחפשות פתרונות פיסוליים. עבודות נייר הקופי תמיד פועלות בתוך הגדרה רישומית נתונה. למה אני מתכוון בהגדרה רישומית נתונה? אני מתכוון להגדרה אלסטית אה-פריורית של המלה רישום. ויקפדיה מגדירה את המונח רישום כדבר מחקרי, עם דגש ניכר על התבוננות ופתירת בעיות. היחס לרישום הוא גם כהכנה לציור, שהוא יחס מאד משפיל לעיסוק. המלה אפילו באה בצמידות כ"רישום הכנה". רישום בהגדרה רחבה יותר של התחום חומק מכל נייר וקו. ויכול להתגלם כמסה. ישנן מסות מרובדות, וישנן מסות דחוסות, עבודות הקופי הן מסות מרובדות. שכבות של נייר דקיק שהיה בשימוש להעתקת מסמכים לפני המצאת הזירוקס, כדי להדפיס העתקים במכונת כתיבה, מקום בו נדרש נפח מועט לשימוש בהעברות דרך הדואר. נייר הקופי הוא שמנוני, שחור מפיה ושמינים מצידו האחז, ומצידו האחר הוא אפור ומשוויש, הדוגמאות של האפור המשוויש השתנו מפעם לפעם ומייצרן לייצרן, שכבה שנייה היא נייר קשיח ושקוף למחצה ומתחתיו נייר ורוד, או בחלק מהמקרים צהוב שעליו הוטבע ההעתק. לאחר שאני אוסף מספר קבוצות של ניירות קופי, איני מוסיף ואיני גורע שום דבר במהלך היצירה.

הי.: השתמשו בניירות הקופי הללו כדי ליצור מסמכים בכמה עותקים. זה היה למעשה אמצעי ליצירת גיבוי. בעבודות שלך אתה מכריח אותנו להסתכל על החומריות שלהם כדבר ולא על השימוש שניתן לעשות באמצעותם. איזו אינפורמציה אתה מנסה לשמר באמצעותם? מה אתה "מגבה"?

י.ג.: כן, חומרי עבודות נייר הקופי הם "רדי מייד משופר" או חפץ מצוי Objet Trouve לפי המסורת של דושאן. איני יכול לבחור את הגודל, את הצבע או הפורמט - ולכן הם "רדי מייד" הטקטיקות בהן אני משתמש הן: גירוד, חיתוך, קריעה, קיפול, גלגול ועקירה, כל אלה יוצרים צורה שמתייחסת לפרוייקט בו אני מעורב, או צורה שמשמשת כהערה הקשורה בתולדות האמנות.

הי.: מתוך סקרונות גרידא, מתי התחלת לעבוד עם הניירות הללו? כשהם עוד היו בשימוש מעשי? או רק לאחר שהם איבדו את שימושם ומחשבים החליפו אותם בשיכפול ושמירת אינפורמציה ארכיונית?

י.ג.: התחלתי לעבוד איתם כשהתחילו לעבוד עם מכונות צילום ויכולתי כבר אז

בשבילי החוויה המרגשת ביותר שעברתי הקשורה לעבודתי ולסדרת "הניירות הקרועים" שלי היא ללא ספק ביקורי במפעל הנייר של חדרה, שם למדתי את תהליך יצור הנייר. ביקור זה היה לפני כ-40 שנה. זה היה ביקור מופלא, כמו עיני ראיתי כיצד נייר מתהווה. חוויה זו היתה אחת החוויות המטלטלות ביותר בחיי. ההתבוננות בנייר מבפנים החוצה, שינתה את כל מסלול היצירה שלי מאז. למרות שעבודתי המעשית החלה 10 שנים לפני הביקור הזה במפעל שבו התיאוריה הדביקה את הפערה.

אורכה של המכונה שמייצרת את הנייר הוא ק"מ אחד וגובהה כשתי קומות. שלושה סוגי סיבים שונים שימשו כבסיס ליצירת סוגי נייר שונים. תערובת המופקת מעצים כמו אקליפטוס ועץ ליבנה, יוצרים נייר חלש כמו נייר עיתון. עצי מחט כמו אורן, צפצפה ברוש ואחרים יוצרים נייר חזק יותר, והמקור השלישי, זה שמשמש אמנים - מיוצר מבה.

אבל העניין שלי התרכז בצד התעשייתי. טונות רבות של שבבי-עץ נשפכים לתוך דיסקים מסתובבים שמרסקים וטוחנים אותם. לאחר-מכן, התערובת נשטפת במים וחומצה במיכלים ענקיים. התערובת מרוסקת והופכת לעיסה. בהמשך התהליך, מאות מטרים של עיסה הופכים למחית הנקראת תְּאִית, שאותה מבשלים ומלבינים. מכאן מתחיל תהליך ייבוש לאורך פסים נעים ומתלי חימום. כשהעיסה יבשה, היא דומה ל... עבודות "יערות פולין" שלי, דומה לשלג.

לראות את יצירת העיסה היתה חוויה מונומנטלית, כמו להתבונן לתוך הר געש. היתה שם כתישה, ריסוק, זיכוכ, עירוב עם תוספות שונות, וכל זה התרחש על סרט נע ענק כמו נתיבי נסיעה בין עירוניים ענקיים. העיסה הועברה דרך מיכלים, אמבטיות ובריכות ענק. זה נראה כמו בריאת העולם. יסודות לאסטיקה חדשה.

הי: זה נשמע כמו מחזה מדהים. זאת דרך ממש אחרת לראות נייר, אתה ממש מודע לחומרים מהם נייר נוצר. רוב הזמן אנו חווים את הנייר כחומר עצמו. בשבילנו הנייר הוא החומר, אנחנו לא מתייחסים אליו כדבר שנוצר מחומר אחר. נכון, אנחנו יודעים שכורתים עצים בשביל לייצר מהם נייר, אך רובנו לא חושבים על זה כשאנו משתמשים בנייר, וגם לא חושבים על התהליך הארוך שכרוך ביצור הנייר. בעיסוק שלך בנייר אתה ממש חוקר את הגבולות של הרישום. בסדרת העבודות "ניירות פחם" אתה שוב נמצא על הגבול עם פיסול. במקרה הזה אתה קורע, דוקה, חופר ערימה של ניירות כדי ליצור את הרישום. כמו בעבודה "נקודת פחמן" שבה חתכת דרך שכבות של נייר העתק כדי להגיע לדימוי. מה גורם לצבעים השונים בעבודה? איך נוצרה הפינה הורודה? חשבתי שניירות קופי הם בצבע שחור או אפור.

בסרט יוצרת נרטיב). משום שאתה מבלה כל-כך הרבה זמן עם תוצרי עמלך ומכיר אותם על בוריים, החוויה שאתה מייצר מזוקקת מתוך הפיזי ומורכבת מאלמנטים מנוגדים, סוג מסויים של קוביזם אם יורשה לי לומר, אך אצטרך לנסות לחזור לרעיון הזה מאוחר יותר.

הי: בגלל שהפסלים מורכבים מחלקים נפרדים נוצרת סיטואציה מוזרה שבה הפעם הראשונה שאני למעשה באמת רואה אותם היא כאשר אני מרכיב הכל ביחד לאחר הצביעות השונות. הרגע הזה הוא מאוד מוזר לי, יש לי תחושה מאוד חזקה של נתק מהדבר הזה שעבדתי עליו כה הרבה זמן. הוא נראה לי כמעט לא מוכר, כור שאני נתקל בו לראשונה.

י.ג.: איך אתה יוצר את החיבורים שיראו כה מושלמים?

הי: החלקים, בחלק מהמקרים, באמת צריכים להחליק אחד לתוך השני בצורה מושלמת, אבל זה פחות מסובך מאיך שזה נשמע. זה דומה לשידה שכל מגירה צריכה להתאים לחלל מובנה בה. החיבורים לא באמת מושלמים הם רק מספיק מדויקים בשביל להיראות מושלמים, הקווים בפסלים גם לא באמת ישרים או עגולים הם רק נראים כך, והחומריות רק נראית כמתכת או פלסטיק ביצור תעשייתי, בעוד שאף אחת מהתכונות הללו לא באמת נכונה.

י.ג.: אין לי ציטוט מדויק מתוך Texte Zur Kunst להשליך לעברך כדי לזרו אותך בדרכך! אך לרעתי קריאה ביקורתית שממקמת עצמה בצורה כזו שתהיה מובנת, לא אמורה לקשט עצמה בתשבוחות. אנאליזה טובה יוצרת טרמינולוגיה שהיא במקביל גם מתעניינת, גם ספציפית וגם מכניסה לקונטקסט את העבודות. הפסלים שלך הם "מכונות תשוקה" אם נשתמש בביטוי דלזיאני. הזמן שאתה מבלה בלעבוד עליהם, או אולי יותר מדויק להגיד הזמן שאתה מבלה איתם בעבודה, הופך עם הזמן לאוטומטיזם, שמייצר מה שבפסיכיאטריה מכנים "פיקסציה".

הי: אני מוכן לקבל שיש רמה מסוימת של "פיקסציה" בתהליך העבודה שלי, ואצלק? האם העבודות שלך הן תוצר של חשיבה אנאליטית בלבד? מה גורם לך לחזור שוב ושוב לעסוק בנייר לאורך כל-כך הרבה שנים? ממה נובע הקיבעון שלך?

י.ג.: יש לי קיבעון לחומר אך אין לי אובססיה להביא עבודה מסוימת לפיניש.

הנייר למסגרות. לדוגמה בעבודה "שילוש" השתמשת בגליון נייר רוחבי וגירדת מתוכו בעזרת מברשת פלדה שלושה פסים אנכיים ברוחב המברשת, לאחר-מכן אספת את כל גרירת הנייר שיצאה מהדף והנחת אותה עם הנייר במסגרת. אני אוהב את העבודות הללו לא משום שגרירת הנייר מעלה אסוציאציות של פתיית שלג, אלא משום שאני רואה את פעולת גירוד הנייר כפעולה פיסולית. הרישום נעשה מתוך זה שגרירת את פני השטח ופיסלת לתוך החומריות הפנימית של הנייר, הצלחת לגלף בתוך הנייר תבליט. אני גם חושב שהעבודות מצליחות לגלם בתוכן פעולה קונספטואלית וערכים פורמליסטים יחד עם התייחסות למשמעויות פוליטיות.

י.ג.: (חיוך והפוגה)... אתה רואה שנינו חוצים את הגבולות שבין דו לתלת-מימד. במקרה שלך אתה מתמקד יותר בפני השטח של הפסלים, מאשר עובד על המשקל והמסה שלהם. אני מתעסק יותר בתנועה, בתהליכים ועדויות לפעולה פרפורמטיבית ומבטל או מתעלם מפני השטח.

ה.י.: זה נכון, במידה מסויימת אני באמת מתייחס לפני השטח של הפסלים כאילו היו משטחי ציור. לעתים קרובות אפילו הצורות עצמן מושפעות מאיך שאני רוצה שהצבע "ישב" עליהן. בחלק גדול מהמקרים, כדי ליצור פסל שמשלב כמה צבעים, כל צבע מצריך שיהיה בנוי כחלק נפרד שמתחבר לחלקים נוספים כדי ליצור את העבודה המוגמרת.

י.ג.: וואו זו הפתעה ובעיניי זו נקודה נהדרת. אתה צובע את הפסל כחלקים נפרדים ואז מחבר אותם. זה מעלה כל-כך הרבה שאלות בנוגע לטכניקה ולתהליך העבודה. אז מדובר בתהליך של חיבורים והרכבות של חלקים שנעשו מראש בנפרד.

ה.י.: הפסלים מיוצרים כחלקים נפרדים ומורכבים יחדיו ומפורקים פעמים רבות במהלך תהליך היווצרותם כדי שהחיבורים יהיו מושלמים. לבסוף החלקים נצבעים בנפרד ואז מורכבים יחדיו סופית. עם הזמן התחלתי גם ליצור אובייקטים הפוכים, שנראים כאילו היו מורכבים חלקים-חלקים אך למעשה הם יחידה אחת. כלומר, אם אובייקט נראה כמו יחידה אחת אז כנראה שהוא מורכב מחלקים שונים. אם הניראות היא של חלקים רבים נפרדים אז אולי למעשה זו יחידה אחת, או מספר חלקים קטן בהרבה ממה שנראה.

י.ג.: העובדה שהכל מתפרק למרכיבים מונעת התייחסות נחפזת לתוכן (כמו שעריכה

קוסמות, אחיזות עיניים. הצופה יודע ש"עובדים עליו" הוא פשוט לא מבין איך. בזמן שיד אחת של הקוסם ממקדת את תשומת הלב, ידו השניה שמוסתרת מאחורי גבו, מבצעת את התכסיס.

י.ג.: בין כל הדוגמאות הללו עובר חוט מקשר, פעולת ההעלמות. גם במקרה שלך, העיבוד האובססיבי של החומר מעלים את הנוכחות שלך. אך אנו נעלמים במקום אחד רק כדי להגיח במקום אחר, כמו בדואים במדבר.

הי: זה נכון שבצורה מסויימת שנינו מוחקים את עצמנו מתוך העבודות שלנו, אבל אתה נאחז ומשמר את פעולת המחיקה. מה החשיבות עבורך לשמור פיזית את כל השבבים שנוצרו בזמן המחיקה? זה מרגיש קצת כמו איסוף ראיות מזירת פשע.

י.ג.: זו דרך יפה להציג את הדברים. "זירת פשע", אני אוהב את ההקבלה! אצלי זו זירה של פעילות קדחתנית שמנתקת עצמה מסביבה ומזמן מסוים. דימויים שכמו מציעים עצמם ליד המבצעת. שירי הגומי מהמחק, הנייר והגרפיט נאספים אל תוך מעטפות קטנות מנייר גלסין כמו היו עדויות. מעטפות אלו מוצמדות לנייר הרישום, שבחלקו מחוק, ויחדיו הם משלימים את המשוואה. השיירים הם הנושא של הרישום.

הי: זה לא המקרה היחיד בו אתה משמר את ה"עדויות" לפעולה שיצרה את הרישומים. בסדרה שנקראת "יערות פולין" (אני מאד אוהב את העבודות מהסדרה הזאת), אתה שומר את כל סיבי הנייר שגירדת מהדף וממסגר אותם עם הדף המגורד בתוך המסגרת. זה מזכיר קצת פתיתי שלג על אדן חלון.

י.ג.: כן, זה מוסיף שימוש פונקציונאלי למסגרת. אבל למה ציינת שאתה אוהב את העבודות מהסדרה הזו? בגלל שזה מזכיר לך פתיתי שלג בחלון? או שמה מכוננת בך נוסטלגיה לגלות? כמו שאבות ישורון אומר בשיר "עיר יפו מגפה רדפת עיר קראסניסטאו שחזה מבשרה": "מולדת החיים היא הילדות. וימי הקור האלה הם שלום עם טריקת דלת... קמתי ולקחתי והלכתי ועזבתי. עשיתי עירה. ירסקתי קראסניסטאו. ירסקתי את העיירה וירסקתי את אבי."

הי: מצאתי את העבודות האלה מעניינות עוד כשראיתי אותן לראשונה בקטלוג שנת לי מזמן, היו אלו דימויים בשחור לבן של ניירות מגורדים. רק כשראיתי את המקור בתערוכה שלך "כלומר רישום" במוזיאון ישראל, ראיתי שהכנסת את גרירת

ר"י: חלק גדול בעבודה שלך מתעסק בשאלות פורמליות. אם אני זוכר נכון, הצגת בתערוכה ההיא ציורי מחיקות, שאת כל שאריות המחק שמרת כחלק מהעבודה ורישומים שהיו מורכבים מדפים קרועים, שהקרעים יצרו את הקומפוזיציה.

י.ג.: אכן, "שטוח" היתה תערוכה רדוקטיבית, רזה (נדיר כל-כך בישראל), הצגתי בה מספר עבודות. "שבע רצועות מגליון אחד" היא עבודה שנוצרה מגליון נייר בגודל 2.5x4 מטר שנצבע באקריליק שחור מצד אחד ונשאר לבן מהצד השני. לאחר-מכן קרעתי את הגליון לרצועות שכל רצועה צרה מקודמתה והנחתי אותן זו על גבי זו. העבודה השנייה היתה מטריצה מסובכת של קרעי רישום צבעוני שהיתה מעין דרך ללא מוצא אינטלקטואלית. העבודה השלישית היתה "רישום מחוק".

"רישומים מחוקים" הם חלק מהרפרטואר האמנותי שלי. המחיקה לא מעלימה היא רק מטשטשת את הגרפיט וגורמת לו להראות כשריד מהעבר שדהה. הרעיון של רישום כהצגת העצמי; פעולת הרישום כהצגה עצמית מרוקנת אותו מכוחו שלו ומשאירה אותו במצב נחות. קריאה מהירה של הצגת התכלית, (או mise-en-scene) של החומר מתבקשת. "רישום ואי-רישום" כמו הסרת בגדים מ"אובייקט התשוקה".

ר"י: אז אם הבנתי אותך נכון ורישום היא פעולה של "הצגת העצמי", אז במובן מסוים המחיקה היא "מחיקת העצמי". מחיקת העצמי לצורך הופעת הדימוי.

י.ג.: כן, יש גם את ההיבט של הגוף, האמן לוקח איתו את גופו שלו. ב"רישומים המחוקים" המלה מחיקה מרמזת על העלמה, על ביטול או אפילו השמדה (מחק מעל פני האדמה), אך ברישומים הללו דווקא דרך פעולת המחיקה נוצר דימוי, כך שעמוק בתוך העבודות הללו טבועה סתירה מובנית ביחס לשפה. הדימויים מגיחים ומופיעים כסוג של קסם. דוגמאות קרובות ברוחן סופקו על-ידי ויטגנשטיין עשורים לפני.

בזמנים עברו ציור ופיסול כללו רכישה של מיומנויות, טכניקות והבנה נאיבית בנוגע לטווח שבין הדימוי או האובייקט, לבין החומרים המרכיבים אותם. היום אמנות היא דבר מורכב יותר, לכל פעולה יש סאבטקסט. כל פעולה שואלת מה הסיטואציה שתיווצר בגינה, ומה ההשלכות הסוציולוגיות והפילוסופיות של כל פעולה מכוונת. כל צעד מלווה בבדיקה מודעת, כמו ביקורת גבולות או בידוק ביטחוני במל תעופה.

ר"י: ציינת את המונח "מעשה קסם", המלה "מג'יק" באנגלית יכולה להתייחס לשני דברים שונים בתכלית. הראשון הוא מגיה, אמונה שאנשים, בעלי-חיים וחפצים מסויימים הם בעלי כוחות על-טבעיים. האופציה השנייה היא קסם כמו במופע

י.ג.: עברו כבר שבע שנים? שיט!

ה.י.: בקשר לעבודה שהזכרת, זו היתה עבודה מוקדמת שעשיתי כסטודנט בשנה שנייה ללימודים לתואר ראשון בבצלאל. העבודה הועלתה מהאוב לכבוד התערוכה. אני חושב שבעבודה ניסיתי להוריד ציור מופשט מהקיר לרצפה.

י.ג.: אני לא מצליח לזכור אם הפסים היו מצוירים ישירות על הרצפה או שמא הם היו בחומר אחר כמו לינולאום שהנחת על הרצפה? יש מערכת יחסים סבוכה בין סימון של משהו לחומר המסומן. איך הסימון נפגש עם הרצפה במקרה הזה?

ה.י.: הפסל הזה היה למעשה אחד הנסיונות החומריים הראשונים שלי בלעבוד עם אמ-די-אף וצביעה בהתזה. כל פס בפסל הוא למעשה לוח נפרד, זה קצת כמו מדפים מונחים על הרצפה צמודים זה לזה. פסים של שחור לבן, מעבר חצייה. כשעברתי על הפסל העסיקו אותי שאלות כמו מה הגובה המינימלי בשביל שמשוה שטוח יהפוך לפסל?

י.ג.: ללא ספק, הרגשתי שאנו שואלים לעיתים שאלות דומות; איך הצבה של אובייקט משנה את הקטגוריה שלו, האם כאשר אובייקט תלוי על קיר הוא ציור וכאשר הוא מונח על הרצפה הוא פסל?

אני ואתה היינו כמו סימני סוגריים של תקופה, אני בתחילת המשפט עם ארבעים שנה של אימון, אתה בסוף המשפט, סוגר את הסוגריים מאחוריק.

ה.י.: זו הייתה תערוכה על מינימליזם ופוסט-מינימליזם באמנות ישראלית. תמיד ראיתי אותך יותר כאמן קונספטואלי מאשר מינימליסט.

י.ג.: גלעד מלצר שאצר את התערוכה הוא בחור חכם, סקרן, אמיץ ובעיניי לא מוערך מספיק בסצנה המקומית. אהבתי לעבוד איתו אבל כאוצר הוא היה עסוק מדי בלנסות לקטלג את התערוכה מבחינה היסטורית. לקרוא לי מינימליסט, פוסט-מינימליסט או אמן קונספטואלי זו הצהרה שהיא או רחבה מדי או מצומצמת מדי. אמנות קונספטואלית נוקשה צמחה מתוך אומנות מינימליסטית, יצירת דימויים אינדקסיאליים היתה מהותית. זה לא כמו פרקים בתולדות האמנות או תחנות בקו אוטובוס, השם פשוט נתן כותרת לעיסוק.

יהושע נוישטיין: אנחנו רוצים לראות רקדנים רוקדים, לשמוע זמרים שרים, לראות אמנות של אמנים ולקרוא כתבים של סופרים. איך הולך הפתגם... "כשפילוסופים רוקדים ואמנים מדברים הקהל הולך לשרותים". אתה מכיר את הביטוי טיפש כזייר? איך נתנתק מהרצון להוכיח אחרת? עולות לי שורות מתוך שיר של אבות ישורון: "אנחנו מנסים להגיד משהו אחד לשני. מנסים להתוודות. התסכול מופיע מיד."

ראובן ישראל: אם אתה צודק יהושע, ואף אחד לא ירצה לקרוא מה שאמנים כותבים על נייר, אולי יהיה להם מה לקרוא בין השורות. זה יכול להיות מביך להיתקל בראיונות שלך כעבור כמה שנים. בכל אופן האם זה ראיון? אם כן, במקרה שלנו מי מראין את מי?

י.ג.: אתה כל-כך זהיר, ראובן. לא מדובר בהסכמי אוסלו, אל תהיה חנון, אבל בסדר, אתה יוצר אבחנה נכונה. זה לא יהיה ראיון. זה יהיה ריקוד, או מין משחק סבתא סורגת.

ר.י.: כבר אני מתחיל להרגיש שזה יהיה מאבק על השפיות מולך, אבל סבבה איפה נתחיל?

י.ג.: אולי כדי שנתחיל במה שג'ורג' קובלר ניסח כ"נקודות הכניסה", אישית ומקצועית. היכן נפגשנו לראשונה? האם זה היה כשהצגנו ביחד בתערוכה "שטוח" שאצר גלעד מלצר בגלריה של בצלאל ברחוב סלמה? אני זוכר שנתקלתי לראשונה בעבודת הרצפה שלך, פסים של שחור ולבן. זה הרגיש מאוד נועז, זה הדדה דימויים של רחוב, של מגרשי ספורט ונושאים מתוך תולדות האמנות. שאלתי את מלצר מי זה האמן הזה? אני רוצה לפגוש אותה.

ר.י.: כן בתערוכה ההיא באמת נפגשנו לראשונה, כמה חודשים אחר-כך הייתי בניו יורק והזמנת אותי לבקר אצלך בסטודיו. אני חושב שאנחנו מדברים על להציג תערוכה ביחד מאז.





**ראובן ישראל**  
**יהושע נוישטיין**  
**בשיחה**

ראובן ישראל  
יהושע נוישטיין  
בשיחה

עיצוב והפקה: נועה דולברג  
עריכת טקסט: עדי פוטרמן

תודות:  
לשוקי מאירוביץ שתירגם הרבה מקטעי השיחה. דרורית גור-אריה,  
נועה לשם, מרים לאופר, אורי דסאו, אביטל בורג ועלינא דקל שגם  
עזרו בתירגום. למיכל סהר על נדיבותה. תודה גם לגנע סגל,  
אוהד רגב, קתרין גטשל, אנדריאה ואלכס נוישטיין.

הספר הודפס במקביל לתערוכה "משקל-נייר"  
גלריה ברוורמן, תל אביב, 2014  
אוצרת: עדי גורה

© כל הזכויות שמורות ליהושע נוישטיין וראובן ישראל  
[www.paperweightartpress.com](http://www.paperweightartpress.com)

הוצאת נשמה

ראובן ישראל  
יהושע נוישטיין  
בשיחה